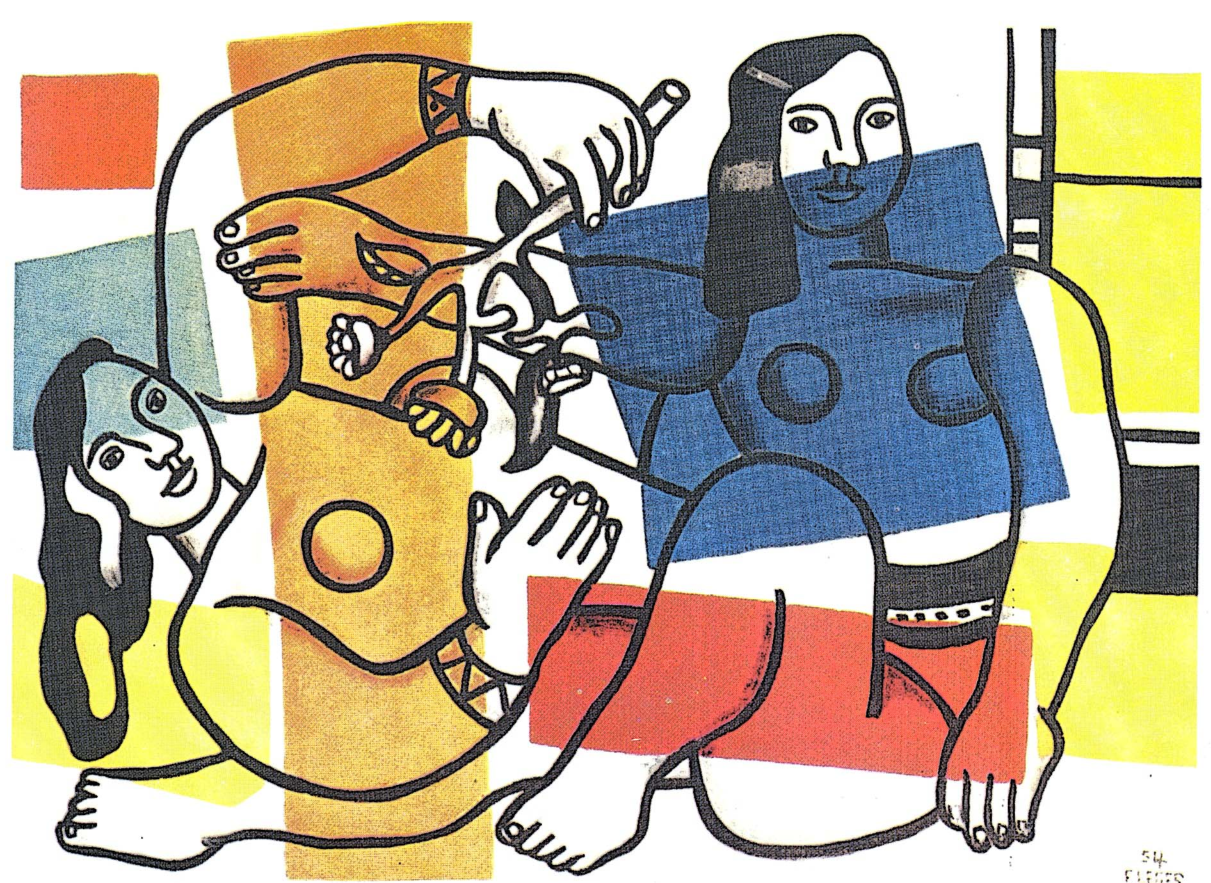
سيميائيات الفن.



فرناند ليجيه - امرأتان تنثران الورود - 1954م - زيت على قماش - 96×128سم.

■ بقلم: بوريس، إيه، أوسبنسكي

■ ترجمة: أ.د. عبد النبي اصطيف*

1. لا يمكن النظر إلى العمل الفني على أنه نص مؤلف من رموز لكل منها مضمونه الخاص به، والفن، في هذا الوجه، مشابه للتنجيم والنبوءة الدينية.. وهناك شروط اجتماعية تتعلق باستبدال المضمون في الفن، أقل من تلك التي في اللغة

* أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث في جامعة دمشق.

اليومية، وعلى وجه العموم يشكل التكافؤ المتعدد الدلالة Polysemantic Valence، أو إمكانية تفسيرات عديدة من حيث المبدأ، وجهاً مهماً من وجوه العمل الفني. ويمكن فهم المعنى على أنه سلسلة من الارتباطات والأفكار المتصلة برمز، ويعرَّف بشكل عام بأنه اللامتغير Invariant في عمليات الترجمة القابلة للعكس. (س. شانون C.Shanon). إن الرموز الفنية تترجم إلى عدد من الارتباطات والأفكار المجردة في أي مثال محدد. وهذه الترجمة بيّنة على نحو خاص في البث السكوني Static للحركة، بتثبيت الأطوار المتتالية المنفصلة لموضوع متحرك والتي يترجمه تحديق الناظر إلى حركة كما يحدث في الصور، واللوحات المستقبلية Futurist، وفي رأي ليستّغ في اللاووكون Laocoon، إن اللامتغير هنا هو المفهوم المجرد للحركة. وانظر أيضاً ترجمة الأصوات إلى حركة مُبينة في حالات معينة من أسماء الأفعال والأصوات حيث اللامتغير هو الإحساس المتماثل مع إفصاح محدد. وحيث يحقق الفن هدفه، فإن هذه العملية قابلة للعكس بمعنى أن الناظر يربط بشكل طبيعي بين فكرة معينة وصورة معينة، وبالتالي فإنه يحقق انتقال الرموز الفنية من مستوى التعبير إلى مستوى المضمون.

ويميل العلم عادة إلى خلق لغة عن اللغة، أو ميتالغة Meta - language، تحتوي لغةً أو نظرية معينة وتشرحها، إن العلم يتخذ من نظرية معينة موضوعاً لنظرية جديدة أكثر عمومية ويمضي قُدُماً في وجهة النظر الأوسع هذه. ومهمة الفن هي العكس تماماً، لأنه يستخدم الميتالغة ليجعل من أفكارنا العادية أكثر ضيقاً وأكثر كتابية. إن الفن يتفحص على نحو جديد الظاهرة التي من أجلها وُجدت المصطلحات وشكلت الأعراف فعلاً، كما في مفهوم إزالة الألفة Defamiliarization في كتابات التشكيليين الروس.

إن سيميائيات الفن تتحدد بغرض مركزي هو البحث عن مضمون في العمل الفني. وغياب مهمة مثل هذه يميز الظواهر الطبيعية من الأعمال الفنية. إن التدقيق غير المتحيز قد لا يجد الظواهر الطبيعية أقل شأناً من الأعمال الفنية ولكن حقيقة أن هذه الظواهر طبيعية ولا تقتضي تفسيراً للمضمون يحول بيننا وبين رؤيتها على أنها ظواهر جمالية. وعلى أي حال فإن هذه الظواهر يمكن أن تتلقى معنى مفهومياً من رؤية دينية للعالم، وأحادية النظرة الإيديولوجية يمكن حتى أن تغري المرء، في حالة كالحديث في اللغات، أن يدرك التراكيب الماوراء حسية Trans – sense للأصوات على أنها لغة.

2 ـ إن تطور الفن مشابه بشكل عام لتطور اللغة. ومن منظور تطوري، يمكن تصور الفن، شأنه في ذلك شأن اللغة، على أنه نظام يجاهد باستمرار نحو الاستقرار. وفي أية لحظة، يتميز الفن واللغة بالميل إلى التوافق مع المعيار. مثلما يتميزان بالانحرافات عن المعيار.

وعندما تغدو هذه الانحرافات متكررة تشكل بدورها معياراً كما يحدث في الأنظمة ذاتية ـ التوليد. ويُحدِّد المعيار بقابلية التنبؤ بظاهرة ما على أساس من الظواهر السابقة، أو من معلومات تُلقيّت من قبل. والمعيار يشير إلى صلات تحققت فعلاً بين العلامة والمضمون، مثل المطر على النافذة بوصفه رمزاً لمزاج البطل السوداوي. وكذلك فإنه يمكن أن يعلن عن حدود مفروضة على التعبير مثل الوزن في الشعر، أو حدوداً على المضمون مثل التوجه الأخلاقي للمجتمع والفترة اللذين يمتّ العمل الفني إليهما بصلة. والفن تشكله الانحرافات الجزئية عن المعايير القائمة التي لا تكون قابلة للتنبؤ على نحو كبير وتنقل معلومات جمالية. والعلامة لا تكون علامة جمالية إلا من خلال العلاقة بمعيار. والعلامة الجمالية تشير إلى دلالة أكثر من إشارتها إلى شيء مدلول عليه، وهكذا فإن الرمز الفني هو علامة لعلامة لعلامة.

إن النص الفني الفعلي ما هو إلا سلسلة من العلامات الجمالية والعادية، وصلته بالمعيار تمكن دراستها بالتفسير العلمي لمفهوم العرفية Conventionality. إن كل عمل فني هو عرفي[2]، لأنه يفترض دائماً معياراً ما على أنه الأرضية التي يتم تصوره مقابلها. وغياب المعيار يعادل افتقاراً لحدود على التأليفات الممكنة لعناصر التعبير والمضمون، وهذه شكلانية صرف لا تستطيع أن تملك أي مضمون[3]. وليس من المشروع السؤال عن حقيقة هذه الحدود وصحتها، لأن سؤالاً كهذا يتجاوز حدود نظرية الفن. وعندما يصل جمهورٌ ما مسرحاً ما، فإنه يعطي عادة بعض الحدود المعيارية أو المبادئ الأخلاقية بالإضافة إلى حد المكان والزمان والعمل. وربما لا

يوافق الجمهور على هذا التوجه في الحياة بوصفها متميزة عن الفن، ولكنه قادر على تلقي متعة جمالية لأنه يقبل هذه المبادئ المعيارية نقطة للانطلاق.

إن بيانات الفلاسفة هي مثال للمعيار الصرف، ولكنها لهذا السبب لا تستطيع نقل معلومات جمالية.

ويمكن تصور الصلات بين المعيار والانحرافات عن المعيار في الفن على أنها صلات تركيبية مشابهة لصلة اللغة بالكلام. فالفن ليس نظاماً دون إعادة إنشاء لمعياره، مثلما أن الكلام ليس نظاماً دون إعادة للغة، وهذه الصلات بين المعيار وانحرافاته تصف الفن في وجهه الآني Synchronic مثلما تصفه في وجهه التطوري Diachronic. ولأي نظام سيميائي نام معيار، ولذا فإن المعيار مقولة سيميائية.

3 - إن التاريخ الطوري Ontogenesis للفن مماثل للتوالد الذاتي Autogenesis للغة. فالمشابهة الصوتية تُجر الشاعر على البحث عن صلات دلالية بين الكلمات، وهكذا تُولِّد الصوتيات الفكر، وتجري عملية مشابهة في أشكال أخرى من الفن، وعلى نحو مماثل، فإن مجموعة من الأصوات تنطق في كلام طفل، وينتقي عندئذٍ وضع يلائمها، وانظر من أجل أمثلة أخرى (بحث) ن . س، غوميليف N.S.Gumilev «الآلة الشعرية»، وتأليفات الكلمات المدرسية التجريبية للحصول على معان جديدة، والتفسير التلمودي للتوراة.

4 - يستطيع الفن أن يكون موضوع البحث السيميائي في

أوسكار كوكوشكا - الصيف 1 - 1922م - زيت على قماش - 111×140سم



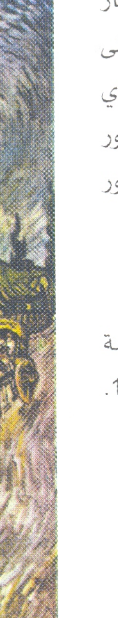
عمليته ونتيجته معاً.

فمجموعة من العلامات تلهم الفنان المضمون وينظم هو هذا المضمون جزئياً تبعاً للقواعد الشكلية للمعيار والانحرافات عن المعيار. وبهذه الطريقة يتم الحصول على سلسلة من الرموز يدمجها الجمهور بمضمونها الخاص الذي يتوافق جزئياً فقط مع المضمون الذي فكر به الفنان أو جمهور آخر. وهذا البث للعملية الإبداعية من الفنان إلى الجمهور قَسَمَة مميزة للفن.

❖ ملاحظة:

ظهرت مقالة أوسبنسكي أصلاً في « ندوة عن الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات: أطروحات التقارير» موسكو، 1962.

❖ ❖ ❖





فان كوخ - السرو - 1890م - زيت على قماش - 93×73 سم.

الحواشي

1: انظر:

B.A.Uspenskij, «Semiotics of art» in Soviet Semiotics: An Anthology .
Edited, translated and with an introduction by Daniel P. Lucid
(The johns Hopkins University press, Baltimore and London, 1977)
PP. 171–3.

:2

يستطيع المرء أن يقارن بين أعمال فنية مختلفة من خلال درجة عرفيتها «Conventiovality». وحتى يقوم بذلك فإن عليه أن يترجم المعلومات الجمالية للغة الفن إلى لغة مُطبّعة اصطناعية وأن يقارن عندئذٍ النصوص المحصلّة تبعاً لطولها. وما دامت الإشارة إلى المعيار تجعل المعلومات المبثوثة أكثر إشباعاً، وتخلق حشواً بالحد الأدنى، فإن من الواضح أن أطول النصوص (نسبياً) المحصلّة بهذه الترجمة، سيتماثل مع القطعة الفنية الأكثر عرفية، ومهمة مُجدية، ولكنها صعبة، أن يُكشف عن الميل العام للتطور التاريخي للفن مُقاساً بزيادة العرفية أو نقصها.

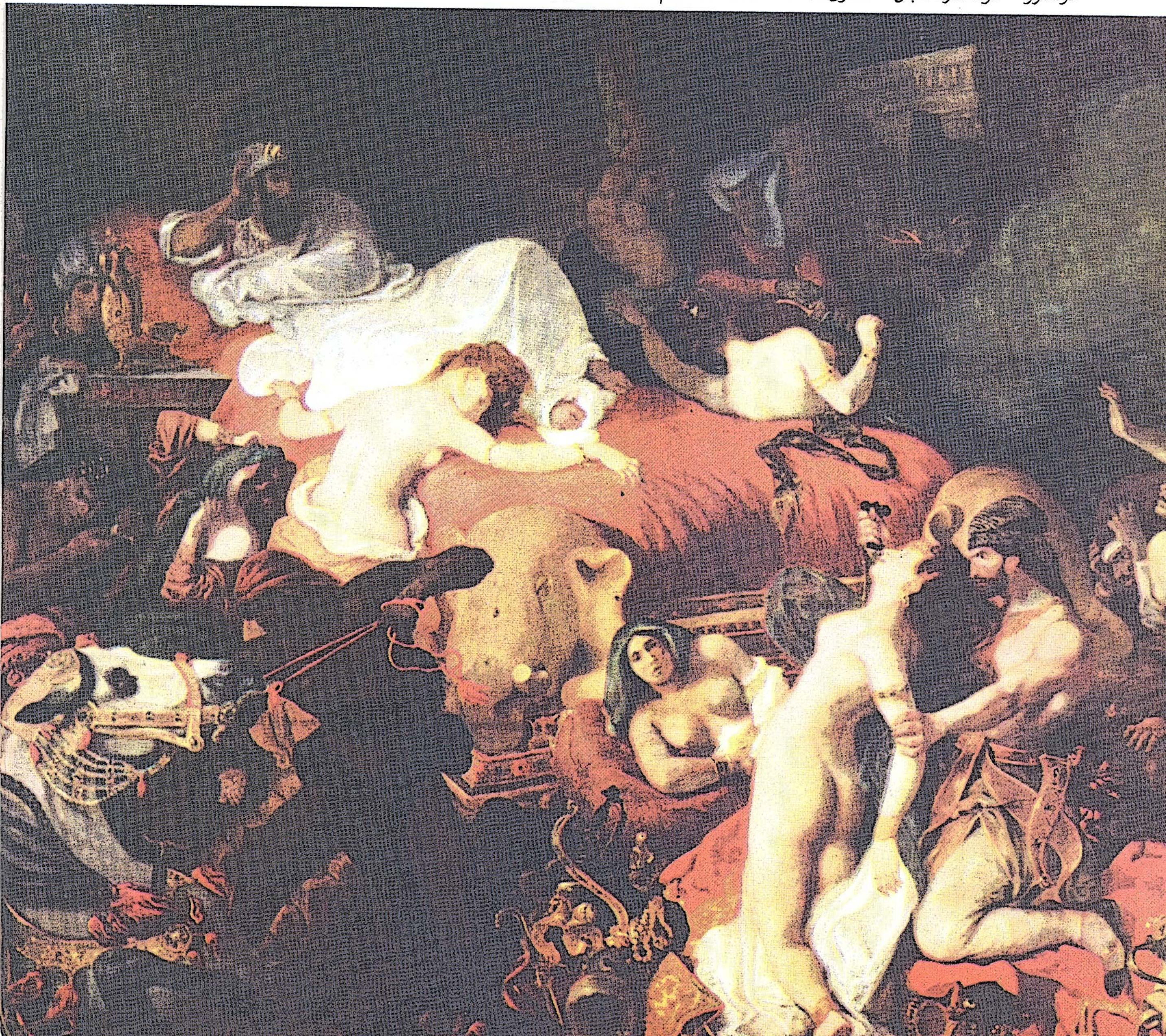
: 3

إن القيمة الجمالية للغة «الماوراء - حسية» تتشكل بحقيقة أن معياراً مُستوعباً لتوه على تأليفات تجريبية ليس لها أي معنى. ولكن إن تَسُد اللغة الماوراء - حسية، كما هو شأنها في أعمال كروتشيكنس Krucenyx، فإن المعيار عندئذٍ يضيع. والخلاف حول قيمة الفن التجريدي يعادل ما إذا كنا نستطيع أن نتبين معياراً نستطيع أن نفسر به، وكذلك ما إذا كان غياب معيار ما يمثل معياراً فريداً.

قراءة في لوحة
موت ساردانابال لأوجين دولاكروا

د. حنان قصاب حسن*

دولاكروا - موت سردانابال - صالون 1827 - 395×495 سم - متحف اللوفر.



الملخص:

أن «نقرأ» اللوحة يعني أن نتعامل معها على أنها نص له مفرداته، وله بنيته النحوية ووظيفته الدلالية. من هذا المنطلق حاولنا في هذا البحث ن نطبق المنهج البنيوي المستخدم في تحليل الخطاب السردي، مع التعامل مع مكونات العمل التصويري كعلامات تترتب في منظومات دلالية ترسم المعنى، وذلك استناداً إلى الأسلوب السميولوجي في التحليل.

في البداية أظهرنا العلاقات الأساسية بين القوى الفاعلة العميقة للوحة، مع تجلياتها في البنية السطحية، في مرحلة ثانية، حاولنا أن نحدد المجموعات الاستبدالية Paradigmes التي تنتمي إليها العلامات المختلفة مع دراسة الوظيفة الإرجاعية والبلاغية لهذه العلامات حين تترابط في علاقة تراكيبة، Syntagme. لكن الإشكالية الأساسية التي يطرحها هذا النوع من المقاربة للعمل التصويري تكمن في صعوبة تقصي تحولات العلاقات التراكيبة على محور التسلسل الزمني للحدث Axediachronique، ذلك أن الرسم يصنف عادة ضمن الفنون المكانية التي تتنافى مع الاستمرارية ومع المسار التطوري للحدث، في محاولة لحل هذه الإشكالية، قمنا في المرحلة الثالثة من البحث بدراسة الزمن في اللوحة، مع ربط الزمن بمفهوم الإدراك البصري والسمعي للوحة وموقع المتفرج من العمل الفني.

إشكالية البحث:

هل يمكن لنا أن نقرأ اللوحة؟ وهل نستطيع التعامل معها على أنها نص؟

كان يمكن لمثل هذه التساؤلات أن تثير العجب منذ سنوات لأنها تنطلق من المفارقة بين مفهوم اللوحة، وهي من عناصر الفنون المرئية التي تخضع للمشاهدة، وبين مفهوم القراءة التي هي عملية تنصب على النص المكتوب حصراً. أما اليوم، وبعد أن ظهر وانتشر مفهوم القراءة مع الدراسات السميولوجية، لم يعد عنوان كهذا يثير أية دهشة لدى القارئ المختص.

في مقاربتنا هذه للوحة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا «موت ساردانابال»، سنحاول أن نبين كيف يمكن التعامل مع اللوحة على أنها لغة لها مفرداتها وتراكيبها النحوية وصورها البلاغية، وكيف نستطيع أن نقرأها كنص متكامل.

ولأن مفهوم القراءة مفهوم سميولوجي بحت، كان من الطبيعي أن نعتمد التحليل السميولوجي منهجاً للبحث، لكن تعاملنا مع هذه اللوحة سيكون تعاملاً خاصاً ينطلق من كونها يمكن أن تخضع لنفس أدوات التحليل التي نجريها عادة على المشهد المسرحي، فهي تحمل في بنيتها الحكائية مساراً يتطور ضمن الزمن، وذلك على الرغم من أن اللوحة هي في ماهيتها صورة ثابتة لا تطور زمني فيها، بالإضافة إلى أن الرسم يعتبر من الفنون المكانية لا الزمانية، لأن إدراك اللوحة يتم في المكان، ولا يفترض زمناً أطول من زمن الإدراك البصري الذي مهما طال، لا يضفي أي جديد، في هذا التناقض تكمن الإشكالية الأساسية التي أردناها مدخلاً لبحثنا هذا، وهو ما سنبينه بالتفصيل في عرضنا النظري وفي تحليلنا العملي لعناصر اللوحة.

السميولوجيا والفنون البصرية:

- عرض نظري:

السميولوجيا منهج في التحليل وصل إلى أوجه في السبعينات والثمانينات من هذا القرن. وهو في أبسط تعريفاته الجهد الذي يرمي لاستكشاف وحدات المعنى وتسميتها، وترتيبها، وانتظامها في مجموعات من كل الأبعاد بطريقة منهجية وموضوعية. ولقد شكلت هذه الطريقة المنهجية الموضوعية منعطفاً هاماً في كافة مجالات العلوم الإنسانية لأنها سمحت بتنظيم التفكير، وبتخليص التحليل من التجريبية العفوية والحدسية التي كانت تسود إدراك المعنى. من جانب آخر، سمحت مرونة السميولوجيا وقدرتها على التعايش والتفاعل مع العلوم الأخرى بولادة لغة نقدية جديدة مستمدة من علوم اللغة، وبتأسيس منهج يدرس كيفية إنتاج العلامات في مختلف المجالات الإنسانية في المجتمع.

المبدأ الأساسي الذي تستند عليه السميولوجيا هو مفهوم العلامة بشقيها الدال والمدلول، وبعلاقتها بالمرجع، وقد اعتُبرت العلامة، مهما كانت طبيعتها، الوحدة الأولية في تركيب المعنى، خاصة حين يتم النظر إليها في ديناميكيتها

❖ أستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.

وتحولها وعلاقتها بالعلامات الأخرى.

كذلك فإن السميولوجيا تعتبر أن أي عمل تنتظم فيه العلامات في أنساق دلالية هو نص يمكن قراءته، وبالتالي صار من الممكن عن طريق هذا المنهج أن نقرأ شكل توزيع الأثاث في منزل ما، أو شكل الزي الذي يرتديه شخص ما، أو حتى نوعية الأكل وشكل تحضيره في مجتمع ما. من جانب آخر صار من الممكن أن نتقصى شكل تراكب النظم الدلالية في أي مجال من المجالات، وتحليل دورها في بناء عملية تواصل ما، على اعتبار أن هناك منتجاً للعلامة يصوغها على شكل رسالة لها روامزها الخاصة تتوجه لمتلقٍّ يحللها ويفهمها وقد يجيب عليها[1].

تُعتبر سميولوجيا الفن جزءاً من السميولوجيا العامة منذ أن تعارف المنظّرون على أن كل نتاج فني، سواء كان عرضاً مسرحياً، أو لوحة أو منحوتة، أو ملصقاً إعلانياً، أو صورة فوتوغرافية، يشكل لغة متكاملة ومستقلة لها مفرداتها الخاصة. وبالتالي فإن التحليل السميولوجي صار ينصب على المنظومات الدلالية التي تكوّن هذه اللغة، وعلى البُنى التي يمكن استنباطها من شكل تراكب هذه المنظومات. ولقد سمحت سميولوجيا الفنون التشكيلية بقراءة جديدة للعمل الفني (سواء كان لوحة أو منحوتة) تبحث في وسائل إنتاج المعنى، وتنطلق من مكونات اللوحة (التكوين، نظم الألوان، الخطوط، المنظور، الإضاءة، توزيع الأشكال، نوعية اللمسات) فتعتبرها منظومة علامات دلالية مرئية، وتبحث في شكل تضافرها وماهية ترتيبها، لأن مفاتيح الإبداع التي تميز كل فنان على حدة تكمن في هذه الصياغة التي تعطي للموضوع شكله النهائي.

والفكرة الأساسية في هذا المنهج السميولوجي، وما يعتمد عليه كالبنيوية Structuralism والشكلانية Formalisme، هي الانطلاق من المادة نفسها وتحليلها دون التوقف عند المضمون، وإنما عند الوسائل، فهو لا يحاول أن يبرز الجمال في عمل معين، وإنما أن يبيّن كيف أخذ العمل هذا الشكل ليصبح جميلاً، كما يعتبر أن معنى الصورة لا ينحصر فيما تعرضه للنظر، وإنما في الأنساق الدلالية التي تكمن وراء تشكّل الصورة وأخذها هذا المنحنى بعينه[2].

من جانب آخر، وهذا ما يميز المنهج السميولوجي عن المناهج التقليدية، فإن المادة تعالج أولاً لذاتها دون ربطها بسياق إنتاجها، أي بحياة المؤلف وأسلوب العصر. لكن لا شيء يمنع من فعل ذلك لاحقاً والبحث في السمات العامة لنتاج متكامل لمؤلف معين أو لعصر معين أو لنوع فني أو أدبي معين إلى ضوء المدارس الجمالية والأعراف السائدة.

ضمن سميولوجيا الفن، نالت الصورة حقها من الدراسة والتحليل، ومن أشهر الأبحاث حول اللغة البصرية ومكوّناتها مقال رولان بارت Barthes.R حول ملصق دعائي لمعكرونة إيطالية. كذلك توجد دراسات هامة حول الصورة الفوتوغرافية والسينما والمسرح وجميع الفنون البصرية أو الفنون السمعية البصرية[3]. ولقد بحثنا كثيراً عن دراسة تطبيقية تعتمد المنهج السميولوجي في تحليل لوحة تشكيلية أو منحوتة لنرى كيفية تطبيق هذا المنهج على اللوحة، لكننا لم نجد شيئاً محدداً في هذا المجال فيما توفر لدينا في الوقت الحاضر. ولذلك فإن مقاربتنا للوحة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا «Eugene Delacroix» موت ساردانابال La Mort de sardanapale هي عمل تجريبي بحت يخضع للنقاش وللتطوير.

لقد طبقنا على هذه اللوحة المنهج الذي نعتمده عادة لتحليل المسرح، سواء كان نصاً أو عرضاً على خشبه، ولهذا أسبابه المتعددة. أولها أن هذه اللوحة تروي حكاية وتحمل أبعاداً صراعية، تماماً كما في مشهد مسرحي: وبالتالي يمكن التعامل معها كما يتم التعامل مع نص لغوي يتألف من جمل فيها وفعل وفاعل ومفعول به، وفيها ظروف مكان وزمان، ولكل مفردة من هذه الجمل وظيفتها النحوية ووظيفتها البلاغية. كذلك فإن الطابع التصويري للوحة يسمح بتقصي علاقة العلامة بمرجعها في الواقع. كذلك فإن الطابع السردي للوحة يسمح لنا أن نطبق نموذج القوى الفاعلة Modèle actantiel لاستكشاف بنيتها العميقة وتجلياتها في البنية السطحية[4] حاولنا بعد ذلك أن نجمع العلامات التي انتقاها الرسام من مجمل العلامات المفترضة والممكنة في مجموعات، أو ما يطلق عليه في لغة السميولوجيا اسم المجموعات الاستبدالية

Paradigmes، وأن ندرس تراكب العلامات معاً في وحدات متكاملة هي ما يطلق عليه في السميولوجيا اسم وحدة التراكب Syntagme.

فنون الزمان وفنون المكان:

في المسرح نذهب عادة أبعد من ذلك، فنرى المجموعات الاستبدالية المختلفة للعلامات عندما تجتمع معاً وتتراكب في كل وحدة على حدة، وهذا ما يطلق عليه اسم محور التزامن، Axe synchronique ثم في تتالي الوحدات التي تشكل مراحل الحدث أو تعاقب المشاهد في العرض، وهذا ما يسمى محور التعاقب الزمني Axe diachronique. بمعنى أبسط فإننا نتعقب التغيرات التي تطرأ على كل علامة من العلامات حين تعود للظهور في مشاهد لاحقة مع مجموعات أخرى من العلامات، أو ندرس غيابها وما يعنيه.

هذا الجزء من التحليل ممكن في المسرح لأنه فن تتتالى فيه اللحظات المشهدية وتتعاقب في مجرى الزمن أما في اللوحة حيث لا يوجد أي تعاقب زمني ولا يوجد مجرى للأحداث فإن ذلك صعب. وقد تم تصنيف الرسم بين الفنون المكانية بسبب ذلك، وهذا هو لب الإشكالية التي شغلت منظّري علم الجمال طويلاً في محاولاتهم المتعددة لتصنيف الفنون. لقد ميّز لسنغ Lessing في مؤلفه Laocoon (1766) بين «فعل مرئي متطور تتم مراحله بشكل متتال في استمرارية الزمن، وبين فعل مرئي دائم تتطور مراحله بشكل متزامن في المكان» وبالتالي فإن الرسم، وبسبب خصوصية العلامات التي يستخدمها وبسبب وسائله في المحاكاة التي لا يمكن جمعها إلا في المكان، يجب أن يستغني تماماً عن الزمن.

فالأفعال المتطورة بسبب كونها متطورة لا يمكن أن تعتبر ضمن المواضيع التي تلائم الرسم، ولذلك فإن الرسم يجب أن يكتفي بالأفعال المتزامنة أو بالأجساد التي يمكن أن تفترض فعلاً ما من خلال وضعياتها المختلفة. ويستطرد لسنغ في مقارنته بين الرسم والشعر فيقول: «إن كان صحيحاً أن الرسم لتحقيق المحاكاة يلجأ إلى وسائل أو علامات مختلفة تماماً عن وسائل وعلامات الشعر، لأن وسائله وعلاماته هي الأشكال والألوان التي يكون مجالها المكان، وإن وسائل وعلامات الشعر هي الأصوات الملفوظة التي يكون مجالها الزمان، فإنه مما لا شك فيه أن العلامات يجب أن تخلق مع الأغراض التي تعبّر عنها علاقات من السهل إدراكها.»كذلك فإن ماكس شاسلر Max Schasler في نهاية القرن التاسع عشر قدم نظاماً لتصنيف الفنون يقوم على التمييز بين فنون الإدراك المتزامن (العمارة والنحت والرسم)، وفنون الإدراك المتعاقب (الموسيقا والشعر والمسرح وغيرها) في نظرة أكثر حداثة اعتبر مايكل دوفرين Mikel Dufrenne أن الغرض الجمالي، سواء كان من الفنون الزمانية أو المكانية يفترض المكان والزمان في الوقت نفسه، لأنه ربط الغرض الجمالي بعملية إدراكه. فاللوحة هي عمل فني يُدرك في المكان وليس في الزمان، بمعنى أن النظر إليها وإدراك أبعادها لا يتطلب فترة زمنية طويلة كما هو الحال بالنسبة لفنون العرض كالسينما والمسرح، لكنه مع ذلك يتطلب حداً أدنى من الزمن. أما تادوز كافزان Kowzan.T فقد اعتبر أن التعامل مع العمل الفني بمعايير المكان والزمان لا يتم في مرحلة الإنتاج التي تتطلب زمناً، ولا في مرحلة الإدراك التي لا يمكن فصلها عن الزمن، وإنما في مرحلة التواصل.

لقد جهد الرسامون للتوصل إلى تجسيد الزمن في اللوحة، وإلى تصوير الحركة في مسارها، وهذا ما حققه بشكل أو بآخر رسامو المدرسة المستقبلية Futurisme، وعلى الأخص مارسيل دوشام Marcel Dushamp في لوحته «عار يهبط الدرج» حيث جزّأ الحركة وفتتها لإظهار مراحلها المتتالية. ومع ذلك فإنه لا يمكن تصوير تتابع المشاهد في اللوحة إلا في حالة واحدة هي وضع عدة لوحات، الواحدة جنب الأخرى، وهذا ما نراه بشكل أو بآخر في القصص المروية بالصور المتعاقبة Bande dessinée.

من هذا المنطلق، بدت لنا لوحة دولاكروا مغرية للتحليل. فهي من هذه الحالات الخاصة التي يمكن للرسم فيها أن يصور الزمن، لأنها بتكوينها تقوم على افتراض الامتداد الزمني. والتعاقب موجود فيها في حالة كمون، وهذا ما سنحاول تبيانه بالتحليل.

التحليل:

تمثل اللوحة رجلاً مضطجعاً على سريره، في حين تدور



حوله مجزرة جماعية. بعض عناصر اللوحة كالأغراض والأزياء والأثاث تعود إلى مرجع بعيد في الزمان والمكان وتستدعي في الذهن صورة الشرق البعيد الذي وصفته الحكايات والأساطير.

عنوان اللوحة «موت ساردانابال»، وهو عنصر لغوي، يعطي معلومات إضافية ويعيد مباشرة إلى مرجعية محددة في الزمان التاريخي والمكان الجغرافي: ساردنابال هو الملك آشور بانيبال الذي عاش في القرن السابع قبل الميلاد في بلاد ما بين النهرين، وحكم مدينة نينوى تحديداً.

ومع ذلك، فبدلاً من أن يضيف العنوان معلومات إضافية تساعد المتلقي، يحدث لديه ارتباكاً لأنه يتناقض مع ما نراه فيها. فاللوحة لا تصور موت ساردانابال، وإنما موت النساء والخيول. هل يعني ذلك أن الموت هنا يُستعمل في معناه المجازي، أي موت الأشياء العزيزة، أو أن ما يُصور هو موت مفترض سيتحقق فيما بعد؟ هذا «الما بعد» هو الذي سنحاول تقصيه في التحليل لأنه يعطي للوحة بنيتها السردية، وللسرد طابعه الاستمراري في الزمان.

هناك نص كتبه دولاكروا يرافق اللوحة التي عرضت في معرض 1827 ـ 1728 في باريس يعطي معلومات إضافية ويروي الحكاية بأكملها، وكأنه الملخص السردي الذي يعرض

الخطوط العريضة للحبكة في بعض العروض المسرحية. يقول النص: «لقد حاصر الثوار ساردانابال في قصره. وها هو الآن مستلق على سرير ضخم على قمة محرقة عظيمة بعد أن أعطى الأوامر لموظفي القصر وللخدم بأن يذبحوا نساءه وخدمه وحتى خيوله وكلابه المفضلة، إذ لا يجب أن يبقى بعده أي شيء من الأشياء التي ساهمت في متعته. أما عائشة، المرأة القادمة من بختيار، فلم ترض أن تلقى الموت على يد أحد العبيد لذا شنقت نفسها بنفسها في الأعمدة التي تحمل قبة السقف. وأما بالياه، وهو ساقي ساردانابال، فقد قام في النهاية بإشعال النار في المحرقة ورمى نفسه فيها.»

هذا النص يقدم لنا عناصر الحكاية التي تسردها اللوحة ويسمح لنا أن نحدد الفعل الأساسي فيها، وأن نرسم مخططاً للقوى الفاعلة المتصارعة فيها. لا شك في أن الرغبة الأساسية في هذه الحكاية تدور حول الثروة التي يمتلكها ساردانابال، ويرغب الأعداء في الاستيلاء عليها وتدميرها، كما تدل على ذلك النار التي بدأت تجتاح أسوار المدينة، وهي خليقة أن تحول العناصر إلى هشيم ورماد. وبالتالي فإن فاعل الرغبة هو بدون شك الأعداء، وساردانابال هو القوة المعارضة لهذه الرغبة تحدوه الرغبة نفسها في الدمار لأسباب مختلفة.

الفاعل : الأعداء

↓

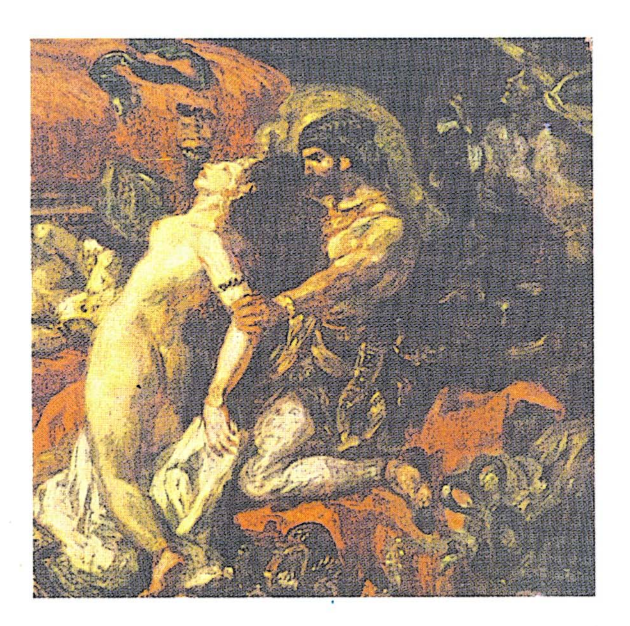
موضوع الرغبة: ثروة ساردانابال

↓

القوة المعارضة: ساردانابال

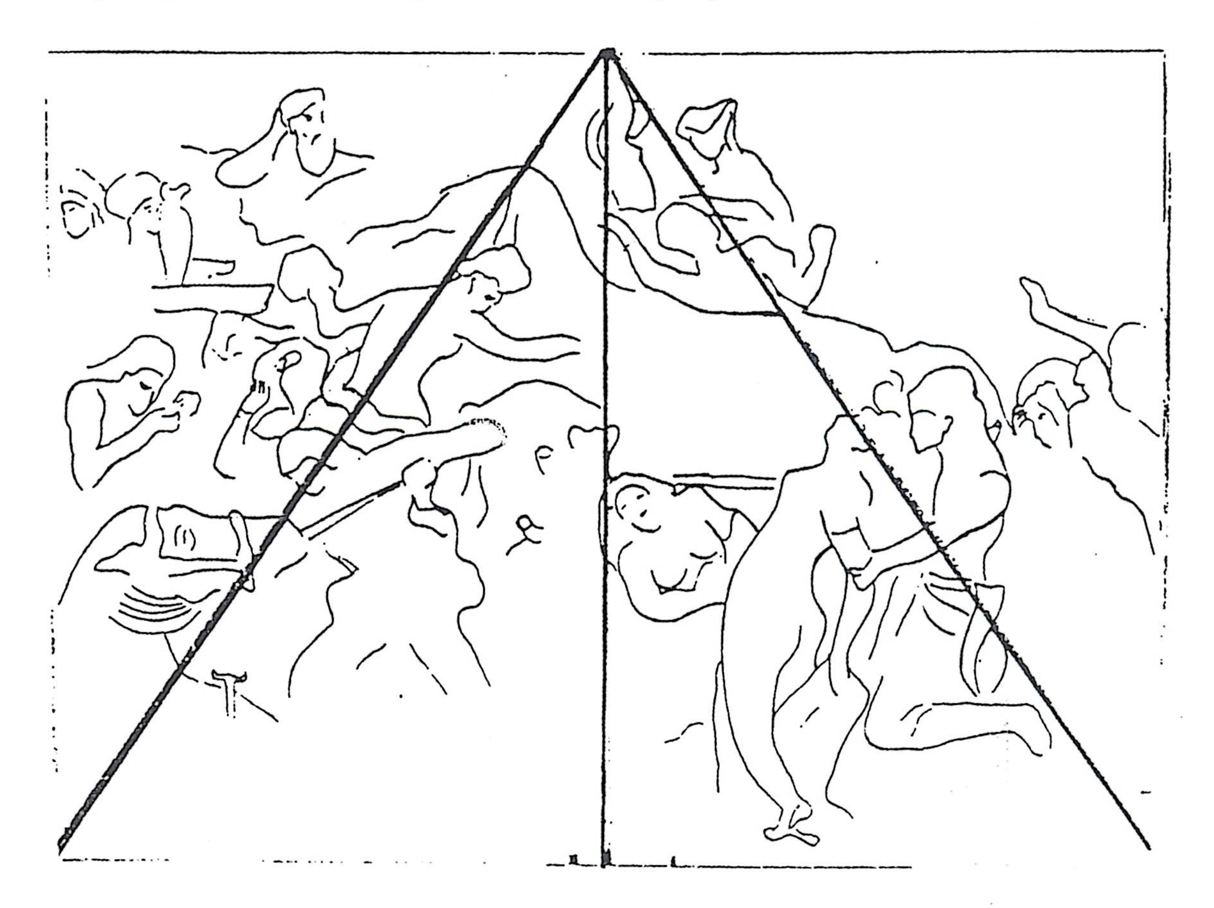
أما إذا نظرنا إلى اللوحة نفسها بحثاً عن الفاعل المفترض، وهو الأعداء، فلا نجد لهم أثراً. لكن أسوار المدينة المحترقة في زاوية اللوحة العليا جهة اليمين هي كناية عن وجودهم على مشارف مدينة قد سقطت، أي أنهم لن يلبثوا أن يصلوا إلى مقر الملك الذي تصوره اللوحة. أما موضوع الرغبة، وهو ثروة ساردانابال بأبعادها كافة، فيتمثل في اللوحة من خلال عناصر كنائية تتوزع في كل أرجاء المكان، وهي النساء والخيول والأغراض المرصعة بالجواهر.

والطابع الصراعي لهذه الحكاية حيث يرغب الفاعل والمعارض بنفس الغرض يتمثل بانقسام الفضاء في اللوحة إلى إقنيمين متعارضين ومتناظرين هما داخل القصر وخارجه، مع غياب الحدود الفاصلة بينهما، وهي الحدود التي يُفترض أن تُصور تبعاً لقوانين مشابهة الحقيقة والمحاكاة في العمل المتخيل. في البداية نتساءل حول معنى هذا المكان الذي شغل السرير المساحة الأكبر فيه وأحاطت الخيول والضحايا والمبتهلون بقوائمه. السرير هو كناية عن غرفة النوم، وهو الذي يحدد المكان عادة على أنه مكان داخلي وحميمي. لكن وضعية ساردانابال على السرير توحي بأنه ليس سريراً، وإنما عرش (العرش الشرقي البعيد مكانياً وزمانياً كما يتخيله الرسام) وبهذا يصير السرير/ العرش استعارة عن السلطة والملكية، وتصير غرفة النوم استعارة عن المدينة بأكملها، وتصير فوضى الأغراض فيها صورة مصغرة عن الفوضى التي دبت في المدينة بأكملها. وبذلك تكون اللوحة التي تصوّر غرفة الملك، عالماً مصغراً Microcosme يمثل العالم الأكبر وهو مدينة نينوى. أما غياب الجدار بين المنطقتين فيصبح بهذا المعنى استعارة عن غياب الحماية، وعن الاجتياح المقبل والهزيمة المحققة. لقد تحقق الانتصار. ونينوى مدينة مفتوحة. وفي هذا العالم المصغر الذي تمثله الغرفة الملكية، كل شئ يحكي الموت.



من جانب آخر فإن انقسام الفضاء إلى قسمين يتضح أيضاً بتأثير الإضاءة المستخدمة في اللوحة. فهناك منطقة مُضاءة تمثل داخل القصر، ومنطقة مظلمة تمثل الخارج، وهو فضاء الفاعل المحاصر، إنها منطقة مبهمة كالآتي الذي لا

التكوين الأساسي في اللوحة هو تكون هرمي متساوي الساقين ينتظم حول محور مركزي. والتكوين الهرمي في الرسم هو من العناصر التي توحي بالثبات والاستقرار والتوازن والتناظر. والواقع أن التناظر موجود وواضح ودلالي: فهناك



يُعرف تأثيره بعد.

ولئن قلنا إنّ ساردانابال هو قوة معارضة، إن معارضته سلبية، لأنه لا يفعل شيئاً ليقاوم الأعداء الراغبين بثروته، وإنما يكتفي بأن يدمر بنفسه ما يريده الأعداء لكي لا يترك لهم سوى الهشيم. هذه السلبية من قبل القوة المعارضة تُترجم على صعيد البنية الداخلية للوحة بجمود ساردانابال في عالم يتحرك وينهار، وبموقعه خارج خطوط التكوين الأساسي الهرسي للوحة. كما تتوضح باتجاه خط بصر ساردانابال الذي يتأمل الفراغ بلا مبالاة واضحة وكأنه غريب عما يجري حوله، وبأمر منه.

تناظر متعاكس بين جسدين المرأتين العاريتين على يمين السرير ويساره. تناظر متعاكس بين الرجلين الفزعين المتوسلين جهة اليمين في الأسفل وبين الرجلين اللامباليين (ساردانابال وساقيه) جهة اليسار في الأعلى: وتناظر آخر بين الرجلين المتوسلين نفسيهما، والمرأتين المستسلمتين جهة اليسار (إحدى النساء تغطي وجهها فزعاً وأحد الرجال يحني رأسه لكي لا يرى ما يحصل). هناك أيضاً تناظر بين المرأة المشنوقة في الأعلى والمرأة المحتضرة على الوسادة الحمراء في الأسفل، وكلتاهما تقعان في الخط المحوري الذي ينصف اللوحة: ناهيك عن التناظر بين ثنائي الجلاد والضحية/المرأة

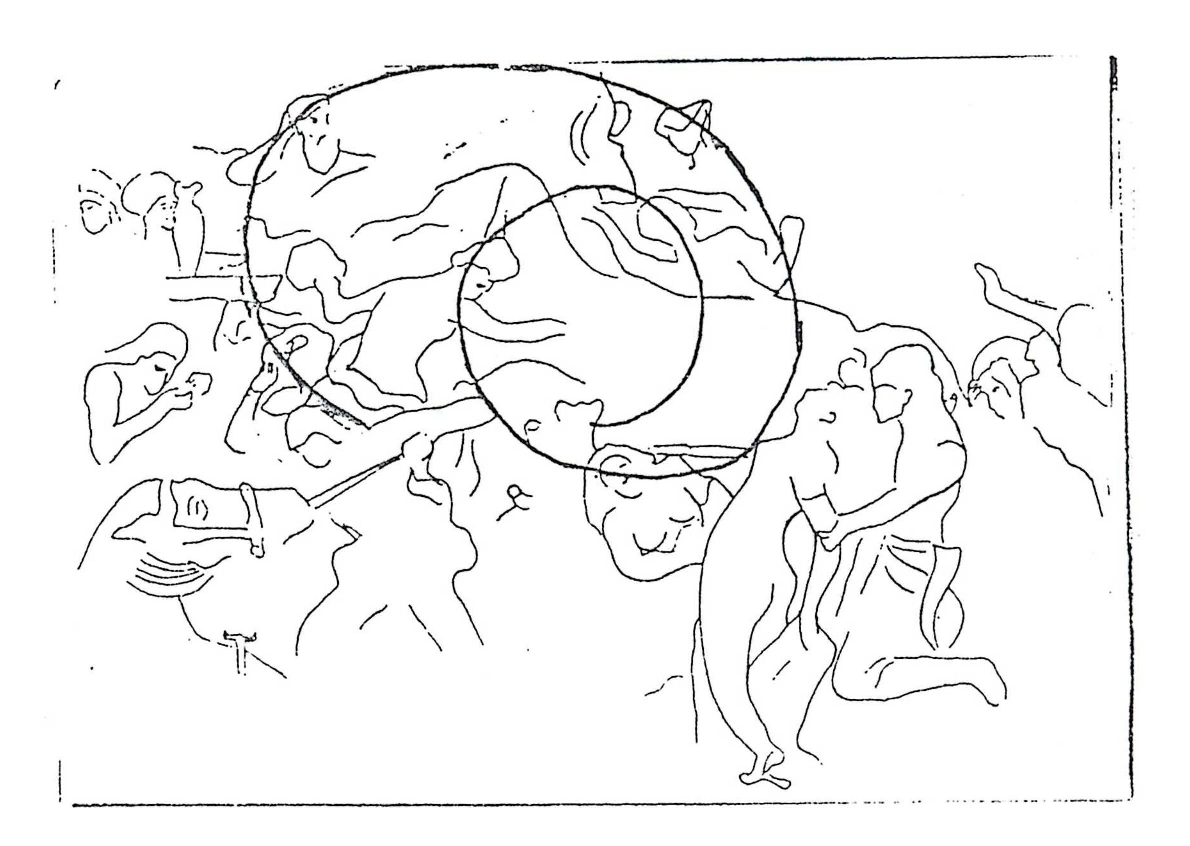
البيضاء في مقدمة اللوحة جهة اليمين، وبين الجلاد والضحية/الفرس البيضاء في مقدمة اللوحة جهة اليسار. ضمن هذه الثنائيات المتناظرة يلفت النظر أن أصحاب القرار، وهم عائشة التي اختارت أن تشنق نفسها بنفسها، وساردانابال الذي أصدر الأمر بما يدور، والساقي المكلف بوضع حد للمذبحة يوجدون في صعيد واحد يشكل القسم العلوي من اللوحة، وهو القسم المسيطر كذلك لا يمكن للمشاهد إلا أن يلحظ التشابه اللافت للنظر بين وجه ساردانابال ووجه الجندي الأبيض الذي يمسك بالمحظية ليقتلها (وهما ينظران في اتجاهين متعاكسين تماماً).

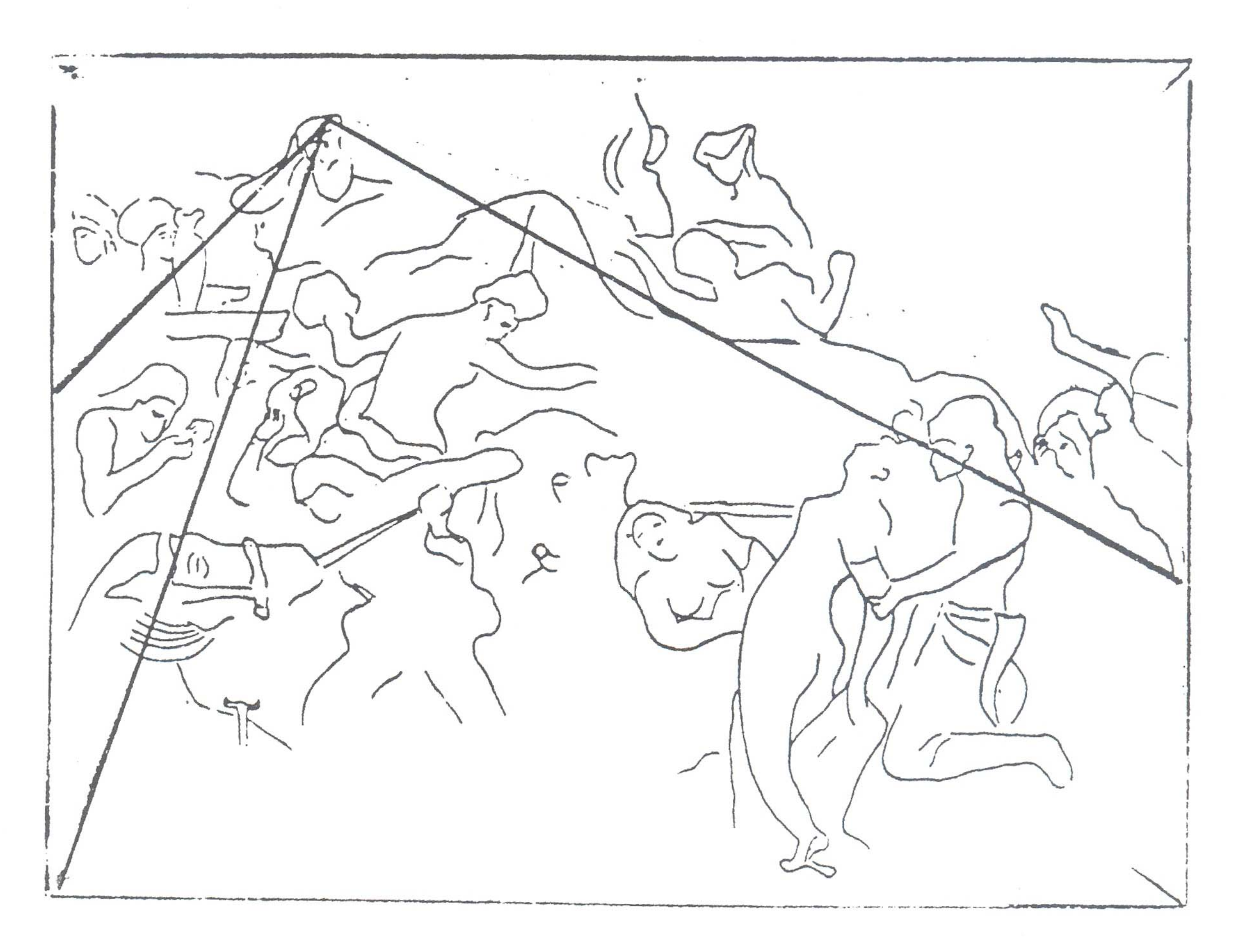
وهذا التشابه يجعل من الجلاد الصورة الأخرى للملك، وهو المسؤول الأول عن احتفال الموت والقتل هذا. والواقع أن كل اللوحة تقوم على تعاكس الأضداد: الظلمة والضوء، الجلاد والضحية، السلبية والفعّالية، الموت والحياة، الداخل والخارج، المقاومة والاستسلام.

ضمن ثبات التكوين الهرمي، هناك ديناميكية واضحة تتجلى في مسار خط دائري يأخذ شكل دوامة تدور حول محورها وتضيق تدريجياً لتنتهي عند رأس الفيل. ويمكن تتبع الحركة من خلال الخط الذي يذهب من رأس العبد الأسود نحو رأس ساردانابال فرأس عائشة والقاتل بجانبها، فرأس الجلاد والمحظية، ثم يرسم خطاً دائرياً أصغر تحدد أبعاده رؤوس النساء المرميات على السرير الأحمر وعلى الوسادة الحمراء ثم ينتهي رأس الفيل.

وبالإضافة إلى هذه الحركة الدوامية، هناك المثلث المائل الذي يبدأ من رأس ساردانابال الذي يجلس في موقع مرتفع مقارنة مع بقية العناصر، وينفتح بضلعيه نحو الأسفل معطياً الانطباع بأنه هناك منحدراً مائلاً، وأن كل شيء يتدهور كما لو كان نتيجة زلزال مدمر.

هذه التكوينات المختلفة في لوحة واحدة ليست لعبة إبراز عضلات من الرسام: فالتكوين والحركة لهما معنى دلالي هام: إن استعارة الهرم للدلالة على السلطة متداولة وبديهية: والسلطة ما زالت موجودة في هذا القصر الذي لم يسبحه





الأعداء بعد، لكنها تبدو مهددة بدوامة المصيبة التي حلت والتي تبتلع العناصر وتدفع بمجمل الأشياء لأن تنهار نحو هاوية الدمار، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد إذ أن ممثل السلطة وقمة الهرم في نينوى، أي الملك ساردانابال، يوجد خارج التكوين الهرمي، وهذا ذاته دلالة على خروجه من اللعبة وانهيار قوته، إذ لا يوجد داخل الهرم في اللوحة سوى ما يدل على الدمار والموت.

-المجموعات الدلالية: البارادیغم والسنتاغم:

في محاولة لاستنباط مجموعات دلالية من العناصر والتفاصيل التي تشكل اللوحة، نكتشف أن العناصر متنوعة الأصول: بشر وحيوانات وأغراض. لكنها تنتمي بمجملها إلى مجموعة الثروة والترف: وهذا ما تؤكده كثرة المجوهرات التي تزين العناصر كافة، حتى رؤوس الحيوانات. لكن ما يلفت النظر هو أن كل عنصر ينتمي إلى مجموعة الثروة والترف يمكن أن نجد له مكاناً في مجموعة الدمار والموت. فالنساء والخيول مذبوحة أو تكاد أن تذبح، والجواهر والأواني المرصعة بالجواهر والمهماز والسيوف وجعبة السهام مرمية على الأرض استعارة عن السلب الذي سيحصل. ومن بعيد تبدو أسوار المدينة، وهي كناية عن المنعة والحماية واستعارة عن القوة والغنى، نهبة للنار.

على صعيد الألوان نجد سيطرة لثلاثة ألوان هي الأحمر والأبيض والأسود، مع كل ما تحمله هذه الألوان من دلالات. ملاءة السرير الحمراء، وهي أكثر العلامات لفتاً للانتباه لأنها تشغل مساحة كبيرة فارغة وسط اللوحة تشبه بحيرة دم تغوص فيها النساء العاريات أي أن الأحمر في هذه المساحة يبدو كناية عن الدم أو عن النار. وهو من الألوان الحارة. أما أجساد الضحايا (ومن بينها الفرس)، فبيضاء. والأبيض يوحي

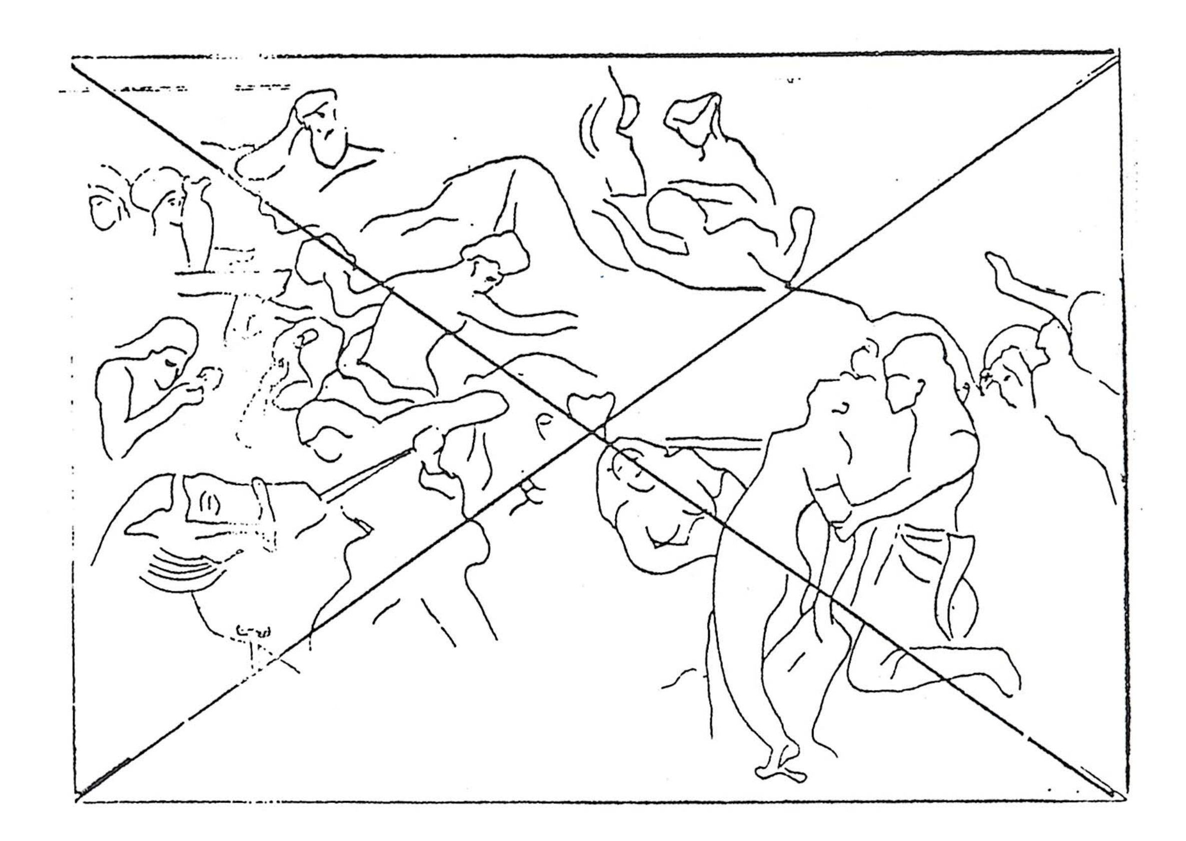
بالبراءة والهشاشة وأما الأسود، فهو ظلام الليل السديمي في أعلى اللوحة استعارة عن القسوة.

ومن الغريب أنه في حفلة الموت هذا لا توجد نقطة واحدة من الدم. لكن النبيذ يبدو بديلاً عنه. والساقي الذي يحمل مزيداً من النبيذ إنما يتنبأ بمزيد من الدم. فالمذبحة لم تنته بعد، وهناك دم سيُراق.

بين هذه الأغراض كلها يبدو رأس الفيل المقطوع عنصراً جديراً بالتوقف عنده وبتحليل خاص لأنه موجود في النقطة المركزية تماماً في مساحة اللوحة، وفي نقطة التقاء خطوط التلاشي أو خطوط الفرار في المنظور. وهو، أي رأس الفيل، ينتمي إلى نظام زمني وعضوي مختلف. فالفيل كناية عن الطبيعة الوحشية من جهة، وكناية عن الغنى أيضاً لأن أنيابه العاجية تعتبر من الثروات الهامة. ووجود رأس الفيل في غرفة الملك كعنصر تزييني (رأسه مقطوع ومحنط ومزين بالجواهر مثل العبيد والمحظيات) يجعل منه استعارة عن تفوق الملك في الماضي على عناصر العالم كافة (الإنسان والحيوان والطبيعة، الأمكنة القريبة والبعيدة)، وعن الثروة المؤسسة على نهب الطبيعة، والسلب الذي مارسه ساردانابال في ماض بعيد. وهكذا فإن ضحية اليوم كانت بالأمس جلاداً، ولا شيء يمنع من أن نرى جلاد اليوم يخضع للمصير نفسه في يوم من الأيام. ففي هذا العالم القائم على الغزو والنهب يبدو الزمن دائرياً مغلقاً على نفسه، وهذا ما يؤكده وجود الخطوط الدائرية التي تأخذ شكل الدوامة. أما عيون الفيل المغلقة وأنيابه المقطوعة وجموده، فهو استعارة عن الموت. إنه ما ستؤول إليه بقية العناصر. إنه ذلك «الما بعد» الذي تحدثنا عنه سابقاً.

- الزمن في اللوحة:

كل هذه المجموعات والعناصر التي ترتبط بجملة واحدة تلخص المشهد المصور في اللوحة وهي: ساردانابال يشهد حفلة قتل نسائه وجياده وخدمه. وهذا السنتاغم أو هذه الجملة تصور الموت كمشهد. والمشهد يفترض مجرى معيناً واستمرارية زمنية، فهو فعل له بداية ووسط ونهاية. ولقد اختار



الرسام المرحلة الوسط، أي اللحظة التي تدور فيها المذبحة ولم تنتهِ بعد. فبين الخناجر الأربعة في اللوحة هناك خنجر مغروز في صدر الفرس الذي ما زال يتخبط ولم يسقط صريعاً بعد، وهناك خنجر آخر يلامس عنق المحظية ويكاد ينغرز، في حين أن الخنجرين الباقيين الآخرين ما زالا في غمديهما، لكن الأيدي تمسك بهما، فهما سيخرجان للتو. هذا الخيار لأفعال في لحظة ممارستها يعطي للوحة حركيّتها ويسمح لنا أن نرى تراتب العلامات في تتالي السرد، أي قبل، أثناء، بعد. فقبل هذا المشهد كانت الحياة طبيعية في بلاط الملك. كانت النساء نائمات أو مستريحات في الحمام، وهذا ما يوحي به عري الأجساد وقطع القماش التي تبدو وكأنها حُملت كيفما اتفق لتسترها. قبل ذلك كانت الخيول في الحظيرة، والخدم يعملون بشكل طبيعي. فجأة دبت الفوضى ولم يبقى سوى لحظة واحدة لكي يسيطر الموت في هذا المكان المليء بالأنين والصراخ والألم والدمار. ما هي إلا لحظة ويخرّ الحصان الأبيض صريع جروحه. ما هي إلا لحظة وتسقط المرأة على السرير بعد أن فقدت أية إمكانية لمقاومة الجندي الأسود. ما هي إلا لحظة، وينغرس الخنجر في عنق الجارية في مقدمة اللوحة ممزقاً اللحم تاركاً الدم يتدفق على الجسد العاري. ما هي إلا لحظة ويستولي اليأس على الرجل المتهالك الذي يطلب النجدة من ساردانابال اللا هي عن أي طلب. ما هي إلا لحظة وتسقط المرأة صريعة على الوسادة الحمراء. وأما بعد، فلن يكون هناك سوى الصمت والموت والهدوء المطبق.

إن هذه اللوحة المليئة بالحركة هي تصوير للآني وللزائل وللحظة المتأرجحة بين نية الفعل وتحقيقه. كل شئ يدور فيها في تلك اللحظة المصيرية التي تفصل الموت عن الحياة. وحده ساردانابال الساهم، ومعه الساقي الهادئ. ورأس الفيل المبتسم في طمأنينة الموت يبدون وكأنهم قد أفلتوا من سيطرة الزمن. فنظرة ساردانابال تبيّن أنه لا يرى شيئاً ولا يسمع شيئاً ولا يحس بأي شئ. لقد خرج من حدود الزمن: إنه ميت. وهذا ما يسوغ عنوان اللوحة «موت ساردانابال».

- مسار الإدراك البصري:

لقد بيّنت الدراسات العلمية في مجال علم الظواهر، وخاصة تلك التي تنصب على الإدراك البصري أن هناك نوعاً من «المسار يتبعه البصر ويسبق قراءة الصور». وأن نظرة المتفرج تدور عادة في اتجاه عقارب الساعة انطلاقاً من الزاوية العليا اليسارية. وأن الإدراك يتم بداية بشكل شمولي، ثم تلي ذلك مرحلة إدراك تحليلي، ثم مرحلة إدراك شمولي جديدة تستفيد من نتائج المرحلة السابقة وتغتني بها. وقد بيّن الباحث رينيه ليندكنز René lidekins في دراسته حول السيميائية البصرية أن تتابع الإدراك التحليلي ينتظم في الفضاء الشمولي للصورة عبر التعارض بين ما هو كتيم وما هو لامع. ثم، في الفضاء الشمولي أو الجزئي نفسه، وانطلاقاً من التعارض بين ما هو كتيم ولامع، بين ما هو في الأعلى وما في الأسفل، وبين جهة اليسار وجهة اليمين، مع أولوية الجهة العليا اليسارية. وحسب هذه الفرضية فإن رأس ساردانابال الذي يوجد في أعلى اللوحة جهة اليسار هو العنصر الأكثر أهمية، وأول العناصر عرضة للإدراك البصري للمشاهد الذي لا يني يعود إليه في مسار نظره للوحة كنقطة ارتكاز لكل مقارنة ممكنة، ولكل علاقة محتملة. من جانب آخر، فإن الملاءة الحمراء في وسط اللوحة وحركة الأجساد التي تميل منجذبة نحو المركز تعطي الانطباع بالتهافت والسقوط في بحيرة الدم، وهذا ما كان ليتحقق فيما لو كانت العناصر تميل نحو الخارج، لأن الحركة النابذة باتجاه المتفرج تعطي الانطباع بالهجوم، وهو ما يتناقض مع روحية الموضوع في حين أن الحركة المنجذبة إلى الداخل تعطي الانطباع بالإنكفاء والغوص في دوامة الدمار.

ولئن كانت اللوحة تتطلب من المتفرج إدراكاً بالبصر وحده، إنّ لوحة دولاكروا هذه تكاد تتطلب من المشاهد إدراكاً سمعياً أيضاً. فهو يكاد يسمع صهيل الخيول وأنين النساء وتوسلات المتضرعين وحفيف النار من بعيد. ضمن هذا النظام الصوتي المركب، يبدو ساردانابال والساقي ورأس الفيل العناصر الوحيدة الصامتة والثابتة.

- لوحة دولاكروا في سياق إنتاجها:

بعد أن استقرأنا عناصر اللوحة وبنيتها الداخلية والخارجية بغض النظر عن حياة الفنان وأسلوبه الجمالي والتيارات الفنية التي واكبت إنتاج عمله، يمكن لنا الآن أن نعود

لنربط النتائج التي استخلصناها بالسمات المميزة للعصر وللفنان نفسه.

لقد تبين لنا أن هذه اللوحة فيها تنوّع في التكوين واستثمار لكل إمكانيات الحركة والخطوط. والواقع أن دولاكروا الذي ينتمي زمنياً إلى المدرسة الرومانسية ويُعتبر من أهم ممثليها في فرنسا والعالم، كان يرفض ان يُربط بأي تيار جمالي. لأنه فعلياً يستثمر الإمكانيات الموجودة في التيارات التي سبقته وعاصرته لصالح المعنى وليس لمجرد الالتزام بقالب.

فهو يستعير من مدرسة الباروك البنية الدائرية التي تولد الانطباع بالدوخة وعدم الثبات، كما يستعير منها العنف المسيطر وكثرة التفاصيل وتوزعها في كافة الأرجاء. في نفس الوقت يستمد دولاكروا من الكلاسيكية بنيتها الهرمية المتوازنة والمتراتبة، وعقلانية توزيع العناصر في المكان بتناظر مدروس. أما من الرومانسية المعاصرة له، فهو يستعير الخطوط المائلة Lignes obliques التي تولد عدم التوازن والمأساوية، والجنوح لتصوير الهيجان العاطفي والجموح في الحركة. كما أن الاستيحاء من الشرق Exotisme، وهو من أهم ملامح الحركة الرومانسية، يبدو واضحاً في اختيار الموضوع، وفي معالجته بنظرة استشراقية لا تخلو من الخيال. فالشرق في هذه اللوحة هو الشرق الذي بيّنته حكايا ألف ليلة وليلة. شرق الشهوة واللذة والمحظيات والثروة والعنف.

خاتمة:

السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هل يمكن تطبيق هذا النوع من التحليل على أية لوحة. أم أن هذه اللوحة بالذات لها خصوصيتها المشهدية التي جعلت التعامل معها ممكناً؟ وماذا نفعل حين يكون أمامنا لوحة طبيعة صامتة أو منظر طبيعي، بل ماذا يمكن بأن نقول عندما تكون اللوحة تجريدية بحتة لا مرجع لها في الواقع ولا تقوم على المحاكاة الأيقونية.

صحيح أن مراحل التحليل كما عرضناها هنا تقوم على استثمار بنية الحكاية. وهذا ما لا يتحقق في منظر طبيعي أو في طبيعة صامتة. إلا أن الخطوط والألوان واللمسات والتكوين كافية بحد ذاتها لتشكل نُظُماً دلالية لأنها مفردات خاصة بلغة محددة هي لغة الرسم، وبالتالي فإن استقراءها بحد ذاتها في دلالاتها الواضحة يساعد على بناء المعنى، حتى ولو كانت اللوحة بعيدة عن أية محاكاة تصويرية. وهذا ما يسمح بتطبيق التحليل السميولوجي على لوحات لا تقوم على المحاكاة الأيقونية، شريطة امتلاك القدرة على استقراء لغة الرسم والتعامل معها كنظم دلالية. وقد لامس الرسام الفرنسي سينياك Signac هذه الإشكالية في كتابه «من أوجين دولاكروا وحتى الانطباعية الحديثة» حيث يقول: «انطلاقاً من نصائح دولاكروا، إن الرسام في الانطباعية الحديثة لا يبدأ لوحته قبل أن يثبت الترتيب الذي ستكون عليه. فهو يستثمر ما رسخته فيه التقاليد المتعددة وتعاليم العلم ليعطي لتكوينه الانسجام الذي يتوافق مع مفهومه هو. بمعنى آخر أنه يلائم الخطوط بتوجهاتها وزواياها، والإضاءة بمساحاتها المعتمة والمضيئة على اللوحة. وهكذا فإن الطابع المسيطر على الخطوط سيكون أفقياً للإيحاء بالهدوء، وصاعداً للإيحاء بالفرح، وهابطاً للإيحاء بالحزن، مع كل الخطوط الوسيطة القادرة على تجسيد المشاعر كافة بتنوعاتها اللامتناهية. بعد ذلك تتضافر لعبة تعدد الألوان بكل ما فيها من تعبيرية وغنى مع لعبة الخطوط هذه. فمع الخطوط الصاعدة تتلاءم الألوان الحارة والألوان الفاتحة، ومع الخطوط الهابطة تسيطر الألوان الباردة والألوان الغامقة. أما التوازن المثالي بين الألوان الحارة والباردة وبين الألوان الشاحبة والكثيفة، فإنه عنصر يدعم هدوء الخطوط الأفقية. وعندما يخضع الرسام الألوان والخطوط للانفعال الذي أحس به والذي يريد ترجمته في اللوحة فإنه يتحول إلى شاعر .. يتحول إلى مبدع»

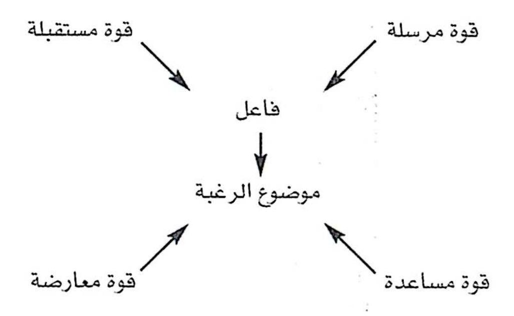
❖ ❖ ❖

الحواشي:

1- في عملية التواصل العادي كالمكالمة الهاتفية، يكون جواب المتلقي رسالة لها نفس طبيعة رسالة المرسل وتخضع لنفس الرامزة. في حالات أخرى يمكن أن يكون جواب المتلقي رسالة من طبيعة مختلفة وتخضع لروامز مختلفة. فعندما تكون الإشارة خضراء في طريق السيارات تكون الرسالة يمكنك المرور، وتكون الرامزة لونية. ويكون جواب المتلقي هو مرور السيارات وكأن المتلقي يجيب: فهمت الرسالة، وأنا أسير بعد التوقف، وفي هذه الحالة تكون الرامزة حركية. عندما تكون الرسالة عملاً أدبياً مكتوباً، أو لوحة فنية أو منحوتة، لا يكون هناك تواصل مباشر بين المرسل والمتلقي، وبالتالي يمكن للمتلقي أن يفهم الرسالة ويحلل روامزها دون أن يجيب عليها. ولقد شغلت عملية التواصل في المسرح المنظّرين وأثارت نقاشاً طويلاً أبرزَ أبعاده مقال جورج مونان Mounin. G حول التواصل في المسرح. وجواب آن أوبرسفلد Ann Ubersfeld عليه في كتابها «قراءة المسرح»، حيث تعتبر أن التصفيق في صالة المسرح هو رسالة تقول: «تلقيت الرسالة وفهمتها وأعجبني العمل». أما الصفير ورمي البندورة الفاسدة على خشبة المسرح، فهو رسالة تعني: «لم يعجبني العمل». ومن الطبيعي أن رامزة رسالة الجواب هي رامزة من نوع خاص.

2- يعتبر هاينريش وولفلين Wolfflin.H مؤسس النظرة الشكلانية للفن. وفي كتابه «المبادئ الأساسية للفن» الصادر عام 1915. اعتبر وولفلين الأسلوب تعبيراً عن وضع فكري ما لمرحلة معينة أو لشعب معين. لكن هذا التعبير ليس حراً وإنما يرتبط برامزة، وتاريخ هذه الرامزة مستقل

3- نموذج القوى الفاعلة الذي طوره غريماس يقوم على خطاطه تأخذ الشكل التالي:



والقوة المرسلة هي الخانة التي نوّضع فيها الدوافع التي دفعت الفاعل للسعي نحو تحقيق موضوع الرغبة، في حين أن القوة المستقبلية تبيّن الغاية التي يتحقق السعي من أجلها. أما القوى المساعدة والمعارضة فهي التي تساعد الفاعل في تحقيق رغبته أو تقف في وجهه وتشكل عائقاً.

4- من أهم الدراسات في هذا المجال كتاب رينية ليند كينز «René Lindekens» دراسات في السميوطيقا البصرية، وكتابي آن أوبرسفلد Anne Ubersfeld «قراءة المسرح» و «مدرسة المتفرج» وكتاب كريستيان ميتز «Christian Metz» اللغة والسينما.

مراجع البحث:

-Ubersfeld(Anne)Lire le théâtre. Editions Sociales, coll. Les classiques du Peuple, Série Critique, Paris 1977. .

-Wolfflin (Heinrich). Principes fondamentaux de l'art 1915. Pour la traduction francaise: Librairie Plon, 1952, et Gallimard, coll. Idées/arts 1966.

- Cheng(Francois).Vide, et plein, le langage pitural chinois. Edition du seuil, coll. Points/ Essais. Paris 1991.

- Dufrenne (Mikel). l'art est- il langage?.revue d`Esthétique, janvier- mars. 1966.

- Dufrenne (Mikel). phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, P. U. F. 1953.

- Fried (Michael). La place du spectateur. Esthétique, et origine de la peinture moderne. Gallimard, NRF/ essais, 1990 .(pour la traduction francaise)

- Greimas (Algirdas).sémiotique structurale, recherche de méthode.Larousse, Paris 1996.

- Huyghe (René). Dialogue le visible, flammarion, paris, 1993.

Kowzan (Tadeusz). Littérature et spectacle, editions mouton la haye/Paris 1975.

- Lindekens (Rene`). Essais de sémiotique visuelle. Editions klincksieck,coll. Semiosis, Paris 1976.

- Metz (Christian). langage et Cinéma paris, Larousse, 1971.

- Mounin (Georges). introduction à la sémiologie. Minuit, 1970.

- Mounin (Georges).

.les systémes de communication non linguistique et leur place dans la vie du XX siécle. Bulletin de la société de linguistique de Paris, 1959.

- Panofsky (Erwin). la perspective comme forme symbolique et autres essais, Editionas de minuit, coll. Commun. Paris 1975.

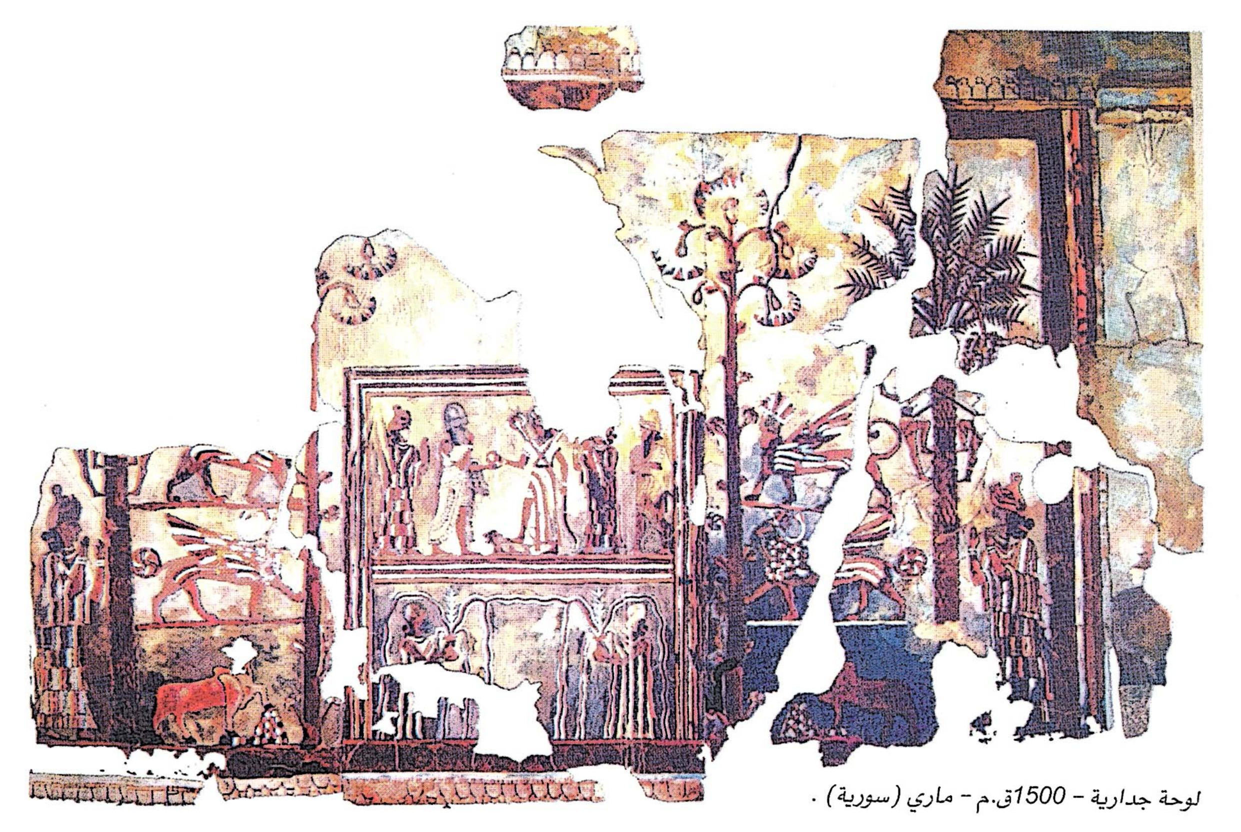
❖ ❖ ❖

اقتراح رؤية لتاريخ الصورة..

د. عبدالله السيد*
التصوير: سعد قنصة

1. وضع المسألة:

عبر مناقشة مسألة تاريخ الفنون، بحديها المتناقضين، بين نظرية «روح الفن»، وبين نظرية «تطور الفن»، حيث تعتمد الأولى، على التقاليد المثالية عند «أفلاطون» الذي يرى «كل فنان وكل عمل فني نسيج وحده، ولا سبيل إلى مضاهاته بغيره، فهو إنتاج مصدره الوحي الإلهي[1]»، وهو مفهوم انتقل إلى الفكر الأوربي عبر «كانت»، وارتبط



لوحة جدارية - 1500ق.م - ماري (سورية).

* أستاذ النحت وعلم الجمال في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

... في بلاد الشام!!

ارتباطاً وثيقاً، بالمعتقد الرومانتيكي، الذي يرى «أن الفن شيء روحي بحت خارج نطاق التنازع الطبيعي من أجل البقاء[2]»، والتي يترتب عليها، أن روح الفن كامنة في عمل الفنان العبقري، وهي تستعصي على كل تحليل، ولايستطيع تمييزها، إلا ذوو الأذواق الرفيعة من الأشخاص، أما ماكان متأثراً بالثقافة المتراكمة، فهو عمل غير فني، أي «فن زائف» حسب تعبير «تولستوي»[3]، مما يجعل المسألة مسألة تقييم اعتقادي أو شخصي، لامجال فيه للمناقشة الموضوعية.

وأما الحد الثاني فهو نظرية تطور أو تراكمية أو تواصل الفنون والتي تجد سندها، من خلال ما تّم في ميدان الدراسات الإنتروبولوجية عند الشعوب، والتي تعتبر حديثة الوجود، إضافة إلى ما تّم في دراسة الفنون الغربية، وبعض الفنون، التي أتيح لها الحفظ والتصنيف والدراسة والتحليل، مما جعل البعض يخلصون إلى كون «كل فن، وكل أسلوب، وكل تعاقب من الأساليب تراكمياً إلى حد ما[4]»، وأن كثيراً من الفنانين «لايبنون على المنجزات السابقة بصورة شعورية متعمدة، كما أنهم غالباً مايحبون أن يتصوروا أنفسهم على أصالة كاملة، وقد شجعهم على ذلك نظريات جمالية زائفة. على أن المشاهد الخبير، لايرى أن هناك شيئاً اسمه فنان كامل الأصالة، أو عمل فني كامل الأصالة[5]».

عبر استعراض هذا الجدل بين الحدين ـ النظريتين، يسوق الفيلسوف الجمالي «توماس مونرو» ملاحظة عابرة، مؤيداً الاتجاه التواصلي، ويقدم دليله بالمثال التالي:

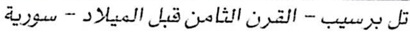
«لقد كشفت أبحاث علم الآثار القديمة بالشرق الأدنى عن العديد الذي لاحصر له من المدن المدمّرة، وهي تقوم في طبقة من الحفائر فوق طبقة، واقترن هذا التدمير على الأرجح بقتل معظم السكان أو أخذهم عبيداً. على أن كثيراً من المنتجات الفنية المتينة كالنحائت الحجرية أو العاجية ظلت موجودة بين الأنقاض، أو حملت فيما حمل من مغانم، لكي تقوم بدورها الصامت في فن الفاتحين. ومن ثم كان هناك تواصل أو استمرار عظيم للتقاليد الفنية بمناطق أرض الجزيرة وسوريا أثناء الآلاف الثلاثة الأولى من السنين ق.م[5]».

إن هذه الملاحظة: الشاهد ـ المثال، من قبل الباحث الجمالي «توماس مونرو»، لاترد، إلا بعد اعترافه بوجود الانقطاع في تاريخ الفنون أحياناً، وأن في هذا التاريخ الكثير من الثغرات و«أن جميع الفنون وعدداً كبيراً من العلوم، اضطرت فعلاً إلى الابتداء من جديد إلى حد كبير[6]»، إلا أنه يحلل هذه الثغرات، ويعيدها إلى عطل أصاب التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو تعود إلى تمزق واسع النطاق، أصاب المجتمع بمنطقة معينة، ولكن إذا كان التمزق ضئيلاً، وكان أصحاب الثقافة أو الحكام الجدد متشابهين في خلفياتهم السلالية أو الثقافية، وإذا بقي قلة من مهرة الصناع على قيد الحياة، فإن تواصل الفنون يبدو ممكناً، من خلال التقاط الأجزاء واعتبارها نماذج للمنتج الجديد.

2 ـ الإيديولوجية والمنهج:

1 ـ تنطلق معظم الدراسات الغربية، إن لم نقل كلها، والتي تتعرض لتاريخ الفنون في منطقة الشرق الأدنى، من خلفية نظرية، تعتمد التمييز بين الساميين والآريين، وهي النظرية التي استندت إلى مصطلح «السامي» الذي ابتدعه العالم الألماني أ. ل. شلوتر، في مؤلف له، نشره عام 1781، حيث أعطاه عنواناً «فهرس الأدب التوراتي والشرقي[7]». وإذا كان





تل برسيب - القرن الثامن قبل الميلاد - سورية

تل برسيب - القرن الثامن قبل الميلاد - سورية

هذا التقسيم، قد أريد به التمييز بين اللغات السامية، وبين اللغات الهند وأوروبية، فإنه تحول إلى تمييز عرقي بين الشعوب.

وعلى الرغم من أن هذا العنوان يبدو ملتبساً؛ لأنه يميز الشرقي عن التوراتي، فإن مصطلح «السامي» هو توليد من أرضية أسطورية تتعلق بأسطورة نوح وأبنائه.

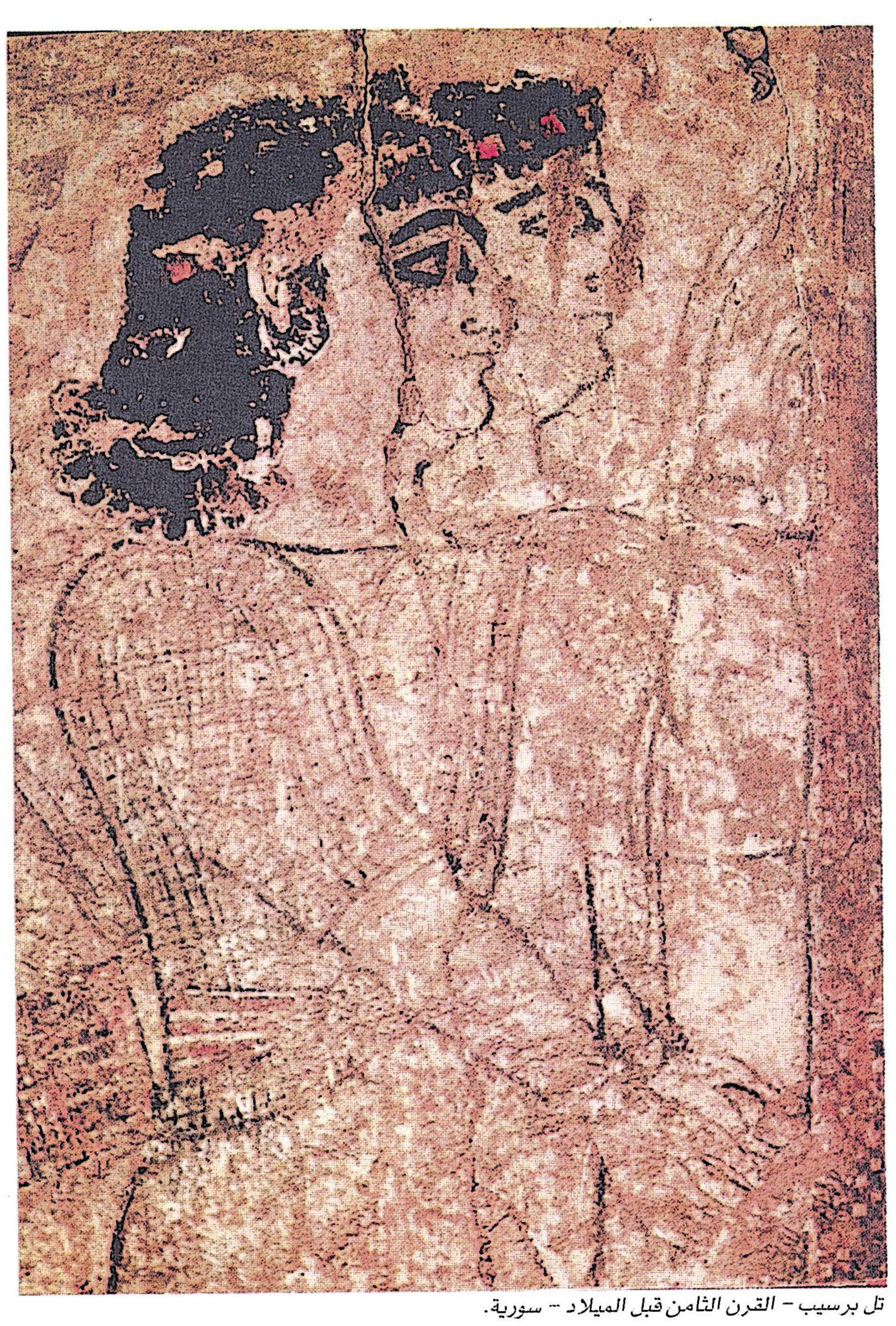
إن ابتداع المصطلحات هو جهد فكري لتملك الواقع، وهو لايخلو من الإيديولوجية، مما يجعل بالإمكان نقده. ومع ذلك فقد تحتجب هذه الحقيقة عن بعض الباحثين، حتى يصبح المصطلح لديهم - وهو صورة ذهنية - هو الواقع، وليس الإشارة إليه.

2 - يعتمد أكثر الباحثين عند الحديث، عن الحقبات التاريخية للشعوب التي تقطن منطقة الشرق الأدنى إلى التحليل عبر منطق التجزيء حتى الوصول إلى العناصر، التي شكلت هذه الشعوب، دون أن ترى التحامها الثقافي عبر التاريخ، من خلال البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وعبر هذا التجزيء إلى سومريين وبابليين، وكلدانيين، وآشوريين، وآراميين، وعمونيين، وموآبيين، وعرب، يريدون أن يجدوا مكاناً للعبرانيين[8].

3 - إن علم الآثار في هذه المنطقة، بدأ به المستشرقون توراتياً. أي أنه كان بحثاً، عما روته التوراة، ولذا... كان موجهاً مسبقاً، لاللكشف عن حقائق، وإنما لتصديق روايات أسطورية، مما دعا «بيير روسي» ليقول «إن اليوم الذي يتوقف فيه العهد القديم عن تغذية علمنا التاريخي يغدو فيه شرحنا لأمور الشرق محرراً من إمبراطورية الأفكار المسبقة[9]».

4 - في القرن الثامن عشر، أي في قرن الأنوار، قرن العقل، ولدت خرافة «النقاء العنصري[10]». ولئن كانت هذه الخرافة قد جرّت على البشرية الكثير من الويلات، إلا أنها اخترقت بعض نظريات الفن، وبعض الفلسفات، وانعكست على دراسة الحضارات القديمة.

5 - إن نظريات العلماء، وخاصة في مجال العلوم الإنسانية، تنطلق في غالب الأحوال من قناعات ومعتقدات خفية أو لاشعورية لدى أصحابها، هذا إن لم نقل أن هؤلاء العلماء يخضعون



تل برسيب – القرن الثامن قبل الميلاد – سورية.

لايديولوجيات مؤسساتهم ومموليهم. مما استدعى قيام «علم اجتماع العلم» للبحث في المؤسسات المنتجة للعلم والأحوال الاجتماعية المترتبة عليها، وتقول «جانيت وولف» «توصل بعض علماء الاجتماع وفلاسفة العلم إلى نتائج تتسم بالنسبية المسرفة، وهي بذلك تضع مزاعم الموضوعية (والحقيقة) التي يدعيها العلماء

موضوع التساؤل[11]». «بل.. إن ما يشابه هذا التوجه قد تناول علماء بالدراسة، مثلما فعل أريك فروم» في كتابه «فرويد ـ تحليل لشخصيته وتأثيره[12]» حيث كرس فصلاً فيه لبيان قناعات «فرويد» الدينية والسياسية، وانعكاسها على أفكاره، وذلك بعد أن أبان علاقاته الطفلية والاجتماعية.

وينتقد «كولنجوود» فرويد، قائلاً «مافعله فرويد هو رد الاختلافات بين الحضارة الأوربية، والحضارات غير الأوربية إلى اختلاف بين المرض العقلي والصحة العقلية [12 مكرر]».

6 ـ إن التحليل والتركيب عمليتان إجرائيتان في كل منهج، وفي كل مجال، ولكن بعض الباحثين، يتوهون في تحليلاتهم الدقيقة والذرية، بحيث تغيب عنهم الصورة العامة، فالحضارة تحت مجاهر هؤلاء، تتحول إلى حضارات إقليمية، ثم تتحول إلى تجمعات عرقية أو عشائرية، ثم تنقسم إلى ذرات طائفية أو عائلية، مما جعل «روسي» يقول:

«إن فن الانقسام قد ذهب بعيداً جداً، بحيث أن الحضارات تحت مجهرنا القاتل، قد انتهت بالانشقاق إلى فتات. لأنه في الوقت نفسه الذي كان فيه سيرنا التحليلي يتطور متقدماً، كان ذوق التركيب يتراجع، ذلك التركيب الذي لايمكن بدونه أن يكون هناك تاريخ ممكن [13]».

7 ـ تسيطر على الباحثين رؤية أحادية الجانب، حسب مواقعهم الإيديولوجية، فقد يميل بعضهم إلى التحليل لإبراز جوانب الاختلاف بين البؤر الحضارية، وهو ما يقع به بعض الباحثين الغربيين، في حين أن الباحثين العرب وبعض الغربيين، يميلون للتركيب لإبراز جوانب التشابه والاتفاق. وكلا الطرفين يقوم بإسقاط تطلعات الحاضر على الماضي، مما يحجب جزءاً من الحقيقة والواقع.

8 ـ إن الإيديولوجية الغربية، التي تخترق الدراسات الحضارية، ومن خلال إحساس بالمركزية، تبدأ تاريخها بالإغريق والرومان، متجاهلة الدور الرافدي والمصري والسوري في نشوء الحضارة الإيجية والإغريقية، كما تتجاهل دور الجزء الشرقي في كيان الإمبراطورية الرومانية.

إن تواشج محاور هذه الإيديولوجيا مع المناهج في الدراسات الإنسانية، ومنها التاريخ العام، ينعكس على تاريخ الفن في العالم، كما ينعكس على تاريخ الفن في منطقة الشرق الأدنى، وعلى مايمكن أن نسميه تاريخ الصورة في بلاد الشام.

3 ـ معطيات:

1 ـ يطرح بعض الباحثين الغربيين والسوريين صورة عامة وتركيبية للحضارة التي عرفتها منطقة الشرق الأدنى فتارة تتوسع حدودها، وتارة تضيق.

ـ ففيلسوف الحضارة «اشبنغلر» الذي يسمي هذه الحضارة بالحضارة العربية أو المجوسية أو السحرية، يقول عن أديان هذه المنطقة «فهذه المجموعة تشكل وحدة من روح وتطور، لايمكن أبداً العزل أو الفصل بين عناصرها... الأديان تتبدل ولكن الروحانية واحدة [14]».

ـ أما «بيير روسي» والذي يسمي هذه الحضارة بالحضارة العربية، فهو يرى أن «بين النيل والقوقاز واليمن والسند تلاقت وتقاطعت وعاشت خلال نسيج متلاحم تيارات صوفية روحية متمازجة أحياناً إلى حد يبدو معه من العبث التفتيش عن خطوط القسمة الجغرافية فيها [15]».

ـ أما «يوسف الحوراني» في دراسته للبنية الذهنية للحضارة في شرق المتوسط، فيقول «لقد شملت هذه الحضارة شعوباً متعددة بثقافة واحدة، فتعددت في ظلها اللغات، ولكن لم تختلف المفاهيم الأساسية للدين أو للكون أو لنظام المجتمع. دمجت التنظيمات الاقتصادية والمسؤوليات السياسية بالدين وطقوسه وعقائده، فنتج عن ذلك وحدة اجتماعية متماسكة عرف التاريخ من استمراريتها مايزيد على ثلاثة آلاف سنة [16]».

ـ أما «أسد الأشقر» في تاريخ سورية ونشوء العالم العربي، فيرى أن الحضارة السورية كانت «المسيرة التاريخية الفريدة، المعقدة والمتشابكة، لايجوز النظر إليها كمجموعة أجزاء يستقل الواحد منها على الآخر، لأنها كل حضاري متنام متفاعل، تجربة تاريخية متماسكة [17]».

2 ـ إن هذه النظرة التركيبية للمظاهر الذهنية والثقافية والدينية





خزفيات سورية – القرن الثلث عشر ميلادي .

والسياسية والاقتصادية، للحضارة السورية في بلاد الشام، تتجلى بوضوح من خلال محاولات اختراع الألفباء حوالي 1500 ق.م [18]، فهذا الاختراع يشير - مادياً - إلى النزوع للالتحام، والحاجة إلى تفاهم الشعوب والمجتمعات.

3 - إذا كانت الحروب والهجرات قد أدّت إلى التمازج، فإن «الأنبياء مثل التجار والعرائس الملكية وآلهة هذه العرائس، كان باستطاعتهم أن يجتازوا الحدود السياسية [19]» للدول والإمارات والمدن، ولكن الأهم من ذلك، وقد ذكره «توينبي» بوضوح هو دور «الفن المنظور» في التواصل والتمازج، بين الديانات والشعوب، فبين عام 48 م - 220م وهي فترة تعتبر «زمن توطيد سياسي وسلام نسبيين كان ايكومين العالم القديم في حالة من التواصل غير عادية [20]».

4 - إن هذه الرؤية التركيبية لجوانب الحياة الحضارية لبلاد الشام، هي التي تعيدنا إلى ملاحظة «توماس مونرو» لنتساءل عن واقع التواصل والاستمرار فعلاً، وعمّا إذا لم يكن تاريخ الصورة في بلاد الشام، يتناظر، أو يتوازى مع الجوانب الحضارية الأخرى إمكاناً أو احتمالاً.

- أول مايواجهنا ضمن هذا التوجه، هو أن وثائق تاريخ الصورة غير مكتمل، ففي القرن الماضي، تمّت معظم المكتشفات في أوغاريت، وماري، وتدمر، وإيبلا، ودورا أوروبوس، وتل برسيب، ودير مار موسى، ومعرة صيدنايا، وقصر الحير، وقصير عمرة، الخ... علماً أن بلاد الشام مازالت خزّاناً ضخماً للخزين التصويري، ولذا... فإن تاريخ الصورة، يبدو مؤجل الاكتمال.

- إن الصورة كانت في غالب الأحوال وسيلة تحت تصرف الأديان، وبالتالي.. فقد كانت تقوم بوظيفتين، أو تستجيب لدافعين وهما: الجمالية والسحرية، ولايتحقق السمو بهذه الصورة إلا بالتوافق المطلق بين الدافعين أو الوظيفتين [21].

أما ما يقصده «كولنجوود» بالسحري، فهو «استحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها في أمور الحياة العملية[22]».

- يرى «توينبي[23]» أن كل مدنيات ايكومين العالم القديم (أي بين المحيط الهادي والمحيط الأطلسي) قد ورثت عدداً من «الصور الأولية» التي تعود إلى ماقبل المدنية في تاريخ البشرية. وأقدم هذه الصور، صورة الأم، وصورة الطفل، وصورة المخلص، وصورة الإله المتجسد كائناً بشرياً، وصورة البذرة، (أي المبعوث بعد الموت).



لوحة حجرية - القرن 13م - سورية.

فالأم هي الموضوع لأقدم تمثيل منظور للشكل البشري. ولا تتعارض فكرة الأمومة مع «العذرية» كما يبدو أن فكرة «الأبوة» لم تكن بدائية، وإنما جاءت لاحقاً، لكن الأمومة ارتبطت بالطفل، وسيطرت عليه، أما الذكر فربما تحاشاها، وهذا ما جعل بعض الآلهة الذكور يظلون عزّاباً (أتون، آشور، مترا).

إن صورة الأم قد تكون حانية، وبانية، ومخصبة، ومغذية، الأم المشتركة للحياة، وقد تكون صورة الأم مخربة، وهادمة، وطاغية (عشتار، عشتروت، أتارغيتس، سيبيل).

أما الأب فقد يكون عادلاً مثل (شماش) يمنح نوره ودفئه لكل الكائنات، يرى ويسمع كل ما يصنع على وجه الأرض، لكنه قد يكون طاغياً، متقلباً، جشعاً مثل الطقس (حدد) فيتلف المزروعات، ويسبب الفيضانات، ويثير العواصف، ويأتي بالجفاف.

أما البذرة بموتها وبعثها، فيتخذ صورة المبعوث بعد الموت، صورة القائم والمنتظر «وهذه القدرة الإنباتية هي التي يعيش المؤمنون من البشر بأكل لحمها وشرب دمها [24]». تموز في سومر وأكاد، أتيس في آسيا الصغرى، أوزيريس في مصر الفرعونية، أدوني في بلاد الشام، بعل في أوغاريت.

أما صورة المخلص فهي الصورة التي يحتاجها البشر، وخاصة في أثناء الأزمات والاضطرابات، في حين أن صورة الإله المتجسد تكون ولادته من أم دون تدخل ذكر بشري (الفرعون).

ويقول توينبي «إن الصور البدائية ليست متمايزة بالضرورة، فالإله المتجسد والمخلص والبذرة والابن قد تتوافق هوية واحدها مع هوية الآخر [25]».

. جمعت «الزا ذايبرت» قرائنها من الأختام الأسطوانية، فوجدت صورة «الراعي الصالح» بأشكاله المتنوعة، فقبل 3000 آلاف عام قبل الميلاد، عرفت حضارة أوروك: الراعي الملك، والراعي والحمل، والراعي والشجرة [26].

. يمدّنا «انطون مورتغارت» في كتابه «تموز [27]» ومن الفترة السومرية، بستة من الأفكار المصوّرة، التي يسميها خالدة، وهي:

1. شجرة الحياة بين حيوانين.

2 ـ البطل كقاهر للحيوان.

3 ـ ثور وسبع والصراع بينهما.

4 ـ مجلس الشراب.

5 ـ جوقة الحيوانات.

6 ـ مجموعة من المشاهد (العيد في العربات، الشمس المجنحة، الأشباح المجنحة، الحيوانات والمخلوقات الخرافية). وقد تابع «مورتغارت» هذه الموضوعات عند الأخمينيين، والفينيقيين، والفرجيين، واليونانين، وحتى عند التدامرة.

4 ـ مقارنات:

ما الذي يمدنا به معرض «فن الإيقونة في بلاد الشام ـ جذوره وتطوره؟..»

قبل الإجابة عن هذا التساؤل أودّ أن أشير، إلى أن هناك نوعين أو مجالين من الدراسة الفنية[28]:

ـ «الإيقونولوجيا» وهي الدراسة التاريخية للمعنى، والتي تؤكد على استمرار التراث القديم، أي أن «الاتصال وليس القطع هو معيار القيمة في نظر طلاب المعنى»، وإن كانت تستند في بعض الأحيان على النص وتعطيه الأولوية.

ـ و«المورفولوجيا» وهي دراسة المفاهيم الخاصة بالأشكال والتراكيب، وتستند على نماذج من التنظيم الشكلي وإدراكها حسياً، وهي تؤكد على الضرورة الداخلية لتطور الشكل.



العذراء - بداية القرن 18 م - منسوبة إلى نعمة المصور.

1 ـ المفصل الأول:

إن المقارنة بين المنحوتات التدمرية، وبين الصورة المسيحية، تشير إلى تواجد الصور والعناصر التالية:

1 ـ الأم وابنها: التي تتقارب مع العذراء وطفلها، في الوضعية، والنسبة بينهما والمواجهة، وهناك نماذج متعددة تدمرية تعود إلى القرن الثاني ميلادي، بعضها في متحف تدمر، وبعضها الآخر في متحف دمشق.

2 ـ الهالة: التي نجدها تحيط رأس إله القمر، كما تحيط برأس إله الشمس



تدمرية مع طفلها - القرن 2م - متحف تدمر.



كرحبول إله الشمس - القرن 1م - متحف تدمر.

من معبد بعلشمين، القرن الثاني ميلادي، والمنحوتتان في متحف تدمر.

وتبدو الهالة تحيط برؤوس الآلهة دائماً، ولاتختلف عن هالة السيد المسيح والقديسين إلا بتفصيلاتها الشعاعية.

3 . الرجل والخروف: مجموعة من المنحوتات تمثل شباباً يقدمون خرافاً، وهي من القرن الثاني ميلادي (متحف تدمر)، تنتسب إلى عائلة صورة الراعي الصالح.

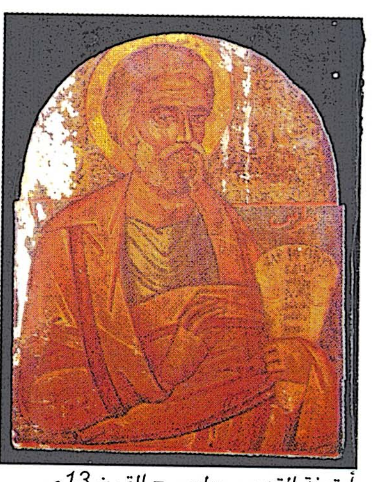
4 . البورتريهات النصفية: في حركتها النمطية، تتقارب مع بورتريهات القديسين النصفية، حيث يتحول غصن الزيتون، إلى لفافة. وكلها تقريباً من القرن الثاني والثالث ميلادي.

5 . أوضاع الكهنة التدامرة تتقارب مع أوضاع القديسين كما في تصوير جداري من دير مار موسى القرن 13.

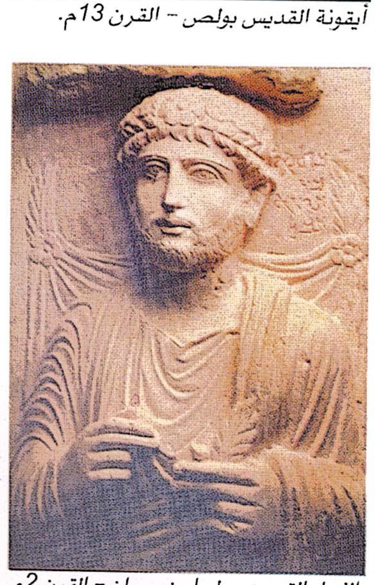
6 . صف الآلهة التدمرية، يتقارب مع ايقونة «الفتية الثلاثة»، من دير سيناء . القرن السادس.

7 . تماثل وضعية جلوس كاهن ميترا من دورا أوروبوس القرن الثالث، وجلسة آدم من حوارته القرن 5 . 6 م والتي ستستمر كوضعية جلوس في صور مسيحية متعددة مثل أيقونة «قديم الأيام» سيناء القرن العاشر.

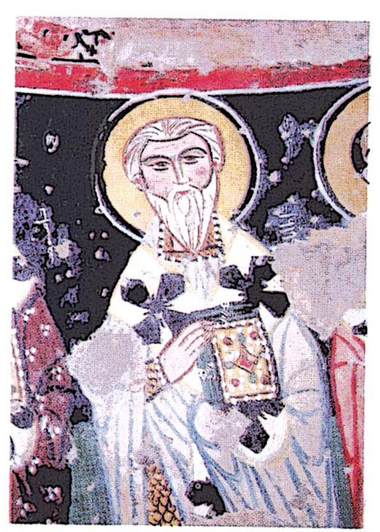
8 . تشابه النماذج الثنائية التدمرية مع أيقونة «سرجيوس وتيودورس» من



أيقونة القديس بولص - القرن 13م.



النبيل التدمري بولحا بن حيران - القرن 2م



تصوير جداري من دير مار موسى - القرن 13م - (سورية).

سيناء القرن العاشر.

9 . تشابه منحوتة الرب أبجال التدمرية مع أيقونة «جاورجيوس» من سيناء القرن العاشر.

10 . الوضع الجبهي المواجه دائماً باتجاه المشاهد في كلا الطرفين.

11 . وحدة أسلوبية بورتريه «بيت الكتّاب» من دورا أوروبوس وأيقونات القديسين.

إن هذه المقارنة تشير، وبشكل جلي، أن الأيقونة المسيحية، ولدت على الأرض السورية، وأنها استمدت صورها من تراث سابق، فلم تأت من عدم، مما يجعلنا نضعها كحلقة من حلقات «متتابعة» يتوجب علينا بناؤها . مستلهمين دارون . وأن هذا البناء يتطلب منّا، أن نفرد لكل موضوع أو صورة متتابعة محورية خاصة، يرافقها تفرعات تشير إلى «الانزياحات»، مما



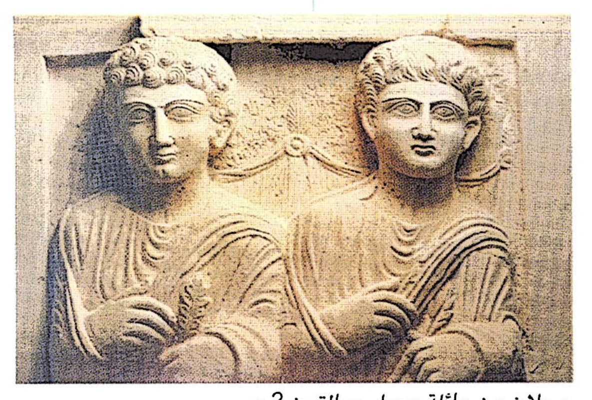
أيقونة الفتية الثلاث - سيناء - القرن 6م.



ثلاثة آلهة وهرقل - القرن 1ق.م - المتحف الوطني بدمشق.



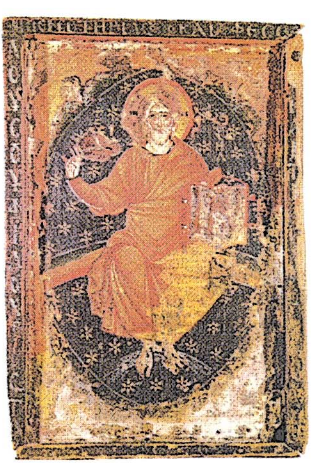
أيقونة سرجيوس وتيودوروس - سيناء - القرن 10 م.



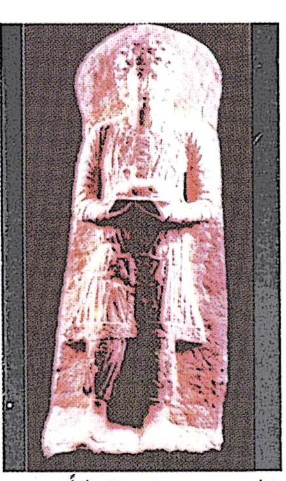
رجلان من عائلة عجيلي - القرن 2 م .



جدارية من معبد مترا - دورا أوروبوس - القرن 3م.



أيقونة قديم الأيام - سيناء - القرن 10م.



شاب تدمري يقدم قرباناً - القرن 2م - متحف تدمر.



شاب تدمري يقدم قرباناً - القرن 2م - متحف تدمر.

يسمح ببناء مخطط نسيجي لكل موضوع، يشير إلى تكويناته وأطيافه، لكن التواتر سوف يدفعنا للاعتراف أن الشكل الذي يولد مرة. وفي لحظة افتراضية. لايموت. قد يغيب. لكنه يعود وينبعث مادمنا بحاجة إليه.

أما الثغرات في المتتابعة. فإن النسيج المتشكّل حولها. سيكون كفيلاً لنا بتصور ماهو ضائع أو مفقود من هذه المتتابعة.

كما أن هذه المقارنة. وهناك العديد من نسخ كل قرينة. في كلا الطرفين. ستوجّهنا لنكشف سعة «الانزياح» ومقداره، والمتحقق من خلال التنفيذ.

يضاف إلى ذلك. أن ملاحظة إمكانية رحيل الصورة من نوع فني إلى آخر. عبر مادة التنفيذ المتنوعة: نحت، فريسك، فسيفساء، خزف، ورق. سيكشف لنا ما يطرأ على الأسلوب والتعبير من تغيير.

كما تدفعنا هذه المقارنة لتوسيع ساحتها حتى تشمل المزيد من القرائن التي تنتسب إلى فنون أخرى. كالفن المانوي، أو الفن الإسلامي.

الثبات:

يمكننا أن نلاحظ في هذا المجال، إلى أن الأيقونة المسيحية، لها تقاليد خاصة في الإنجاز، وأنها تخضع للتقليد والتكريس، محافظة على ثبات معناها، مما يحيلنا إلى حقيقتين أساسيتين:

1 . إن النسخ المسيحي للأيقونة، أو استلهامها، هو استمرار لمفهوم قديم





جدارية من بيت الكتّاب - دورا أوروبوس - القرن 2-3 م.

أقدم من المسيحية، لكنه ارتبط بالدين دائماً. لأن التقليد أو النسخ هما محاولة لاستعادة «اللحظة المقدسة» أو مايسمى بـ«الزمان الذهبي» أو «الحضور الإلهي»، باعتبار أن الفكر القديم كان يتوجه إلى الماضي، أكثر من اتجاهه إلى المستقبل، وأن البنى الاجتماعية في الحضارات القديمة، كانت أكثر ثباتاً. إن لم نقل جموداً.

إن النسخ والتقليد في الفنون التشكيلية، ليسا آلية، تقتصر على هذا المجال في الفكر القديم، بل.. إن هذه العملية، تخترق كافة المجالات الحياتية للإنسان: عمران، عمارة، نحت، رقص، شعر، أعياد. أزياء، تمثيل، عمل، لأنّ الحياة العملية واليومية كانت ممتزجة بالدين، ولأن هذا التقليد يتيح تجربة روحية. أو تأملية عبر الأداء والتنفيذ[30]. ولنا في «التقنين» أو «القوننة» الإسلامية لكل حركة أو عمل أو تصرف أو إجراء أو قول، أو ممارسة بيان واضح. لأنه مبنٍ على الاقتداء بالسنة أو ما يعتقد أنه سنة (طريقة) النبي.

2 ـ إن الدراسات الألسنية، تشير إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة التصويرية، ليست علاقة اصطلاحية أو اعتباطية، كما في اللغة الصوتية، بل هي علاقة معللة[31]. وبالتالي.. فإن التقليد يؤدي إلى ثبات المعنى، في حين أن انزياحات الشكل تؤدي إلى انزياحات في المعنى، كما أن التغيير السريع والمستمر يؤدي إلى التشويش.

ولابد هنا أن نذكر، أن المسيحية إن كانت، قد شُغلت بلاهوت الصورة، فإن هذا اللاهوت قد عرف ازدهاره في زمن الإمبراطور «جوليان 331 ـ 363م[32]»، والذي درس عند اثنين من تلاميذ «يامبلخوس[33]» وهما «مكسيموس» و«فريبا نثيوس»، وأن هؤلاء كانوا من أتباع الأفلاطونية المحدثة[34]، في المدرسة السورية، أمثال «ملك الأرجواني» فورفوريوس الصوري 233 ـ 301 أو 305م[35]، الذي تنسب له رسالة في التماثيل، يدافع فيها عن العبادة الوثنية ـ حسب معجم الفلاسفة[36] ـ كما تنسب تارة أخرى إلى «يامبلخوس الخلقيسي 280 ـ 330م أو 335م» حسب اشبنغلر[37].

ولا ننسى «رسالة الجليل»، المنسوبة إلى «لونجينوس قاسيوس[38]» وهو يوناني، كان وزيراً لزنوبيا ملكة تدمر.

2 ـ المفصل الثاني:

إن كانت المقارنة بين المنحوتات التدمرية وبين الإيقونة المسيحية، قد تمَّت عبر الايقونولوجيا، فإن المفصل الثاني سيكون عبر المورفولوجيا. التي تتعلق بالشكل والتركيب والتنظيم الشكلي، حيث ستكون مادة وقرائن المقارنة من الصورة المسيحية السريانية. ومن الصورة الإسلامية.

يقول «يحيى بن جرير» وهو طبيب عربي يعقوبي. من القرن الحادي عشر الميلادي، وضع مختصراً في اللاهوت، أسماه «كتاب المصباح المرشد إلى الفلاح والنجاح»[39]، يقول:

«عندما قرر المسيحيون تمثيل خطوط المسيح وتثبيتها في نفوسهم، رسموا في المعابد صورة المسيح ومختلف المراحل في حياته الفانية، ولكن لكي لا يأخذها المؤمنون كأصنام، عُملت الصور مرسومة مسطحة وليست مجسمة... ... وهكذا نحن نمثل صور المسيح والرسل والشهداء»[40].

إن هذا الأسلوب في التمثيل ليس ابتكاراً مسيحياً، بل هو استمرار لتقليد قديم، كما في المعبد الوثني في تدمر، وفي معبد ميترا في دورا أوربوس، وكما هو عند المانويين، وفي التصوير الآشوري في تل برسيب من القرن الثامن قبل الميلاد، وفي رسوم قصر ماري من القرن الخامس عشر قبل الميلاد، وفي كل الفنون الشرقية. وهذا يعني أن المسيحية الأولى، كانت تختار أحد حلين أو أسلوبين، وأنها مالت إلى الأسلوب التخطيطي المتواجد على الأرض السورية، مقابل الأسلوب التجسيمي الروماني، والذي نجد المقارب له في قصير عمره من القرن الثامن الميلادي، وهذا يعني أن هناك استمراراً أسلوبياً.

وعبر هذا الاستمرار الأسلوبي، بدأت الصورة الإسلامية تنزاح عن أصولها في المسيحية.

1 ـ لقد استبعد الدافع السحري، أو الوظيفة السحرية، وعلت الوظيفة الجمالية، فأصبحت الصورة دنيوية، لا علاقة لها بالدين، تزين القصور، في بادية الشام، والأردن، وسامراء.

2 ـ رحلت الصورة عن الجدران في

المعابد، ونزلت إلى الكتاب، باعتبار الإسلام، يمثل «حضارة كتاب»، فتواجدت الصورة في الكتب الأدبية والعلمية والتاريخية.

ومع ذلك.. فقد ظلّت التقاليد الشكلية تخترق صورة المنمنمة الإسلامية.

1 . الهالة التدمرية، المسيحية، ظلت تحيط رؤوس الأشخاص وإن فقدت معناها الديني، فقد وُظفت جمالياً وفلسفياً.

2 . توزيع الأشكال في الفراغ، وفق الاسبيرال في المنمنمات السريانية، استمر في المنمنمات الإسلامية.(41)

3 . النسبة الإنسانية، لم تتغير عن النسبة السريانية، وهي تتقارب مع تقاليد التمثيل السومري والحثي والتدمري، بل .. إن هذه النسبة تبدو وكأنها تشمل كل فنون المنطقة، إلا في بعض الاستثناءات مثل الآشوري



جدارية من معبد مترا - دورا أوروبوس - القرن 3م.



جدارية مطاردة الكلاب لقطيع العير - قصير عمرة - بداية القرن 8م.



في مدفن الأخوة الثلاث - تدمر.



جدارية النصر - دورا أوروبوس.



مخطوط مختار الحكم للمبشر – النصف الأول من القرن 13م (سورية).



أنجيل سرياني من الموصل – 1220م.

الحديث، ولوحة التقدمة في تدمر من المعبد الوثني، وبعض الأشكال الفينيقية من البرونز.

4. حصر الصورة من الأسفل والأعلى بالكتابة مع ترك فضاء الصورة مفتوحاً من الجانبين.

5. تشابه رسوم النباتات والأشجار.

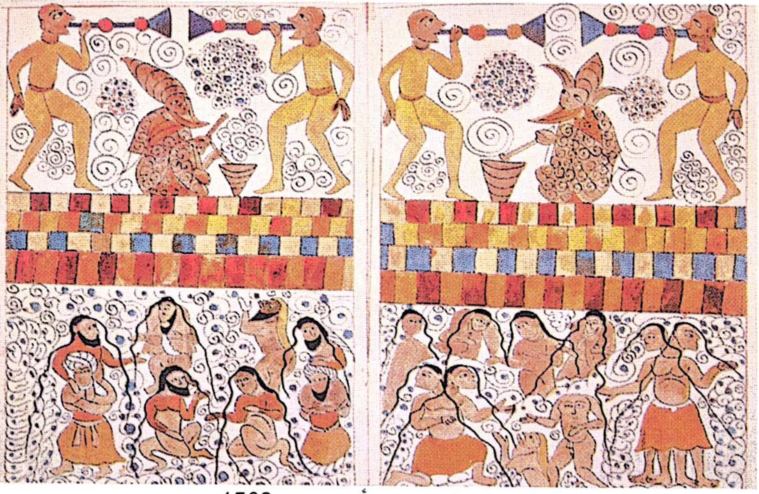
6. التأكيد على الفراغ المحايد غير التمثيلي.

7. التوزيع العمودي (قارن منمنمة من إنجيل سرياني 1220م وصفحة من قانون الدنيا 1563م) وهذا لا يعني أن الصورة الإسلامية لم تحقق تحولاتها على مستوى الألوان ومستوى التوزيع الذري للعناصر الزخرفية، ومستوى علاقة الثياب بالجسم الإنساني الحامل لها، وعلاقة الشكل الإنساني بفضاء الصورة. فهذه صيرورات تتجلى من خلال النسخ المتعددة لنفس الكتاب المصوّر.

التغير:

إذا كان التقليد يؤدي إلى ثبات المعنى، فإن الإشباع أو الكلل الجمالي يؤدي إلى تغير الشكل، لكن هذا التغيير، لا





من مخطوطة قانون الدنيا وعجائبها - سورية أو مصر - 1563م.

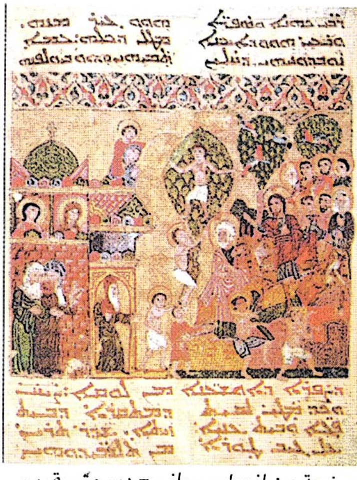


يمكن أن يكون إلا طفيفاً، حيث يكون دافع الصورة دافعاً سحرياً، أو حين تكون الصورة أداة تواصلية. فالمقدار الضئيل من التغيير، يتراكم عبر عملية النسخ أو التقليد حتى يصبح هذا التغيير شكلاً جديداً، في حين أن الدافع الجمالي والذي لا يتطلب إلا عزل بعض الانفعالات عن الحياة العملية يبدو متطلباً للتجديد. وهذا ما يدفعنا لاستكمال المقولة بأن الشكل قد يغيب لكنه لا يموت، بضبطها كالتالي: إن الشكل لا يأتي من عدم ولا يذهب إلى عدم، لكنه يتحول.

5 ـ قانون الثبات والتغير:

إذا أخذنا بوجهة نظر «كوبلر» في نظرته لتاريخ الأشياء، وبأن الحاجة البشرية تخلق مشكلة، وأن النشاط الإنساني يحاول حلَّها، فإن هذا يؤدي إلى سلسلة من الحلول المتتابعة حتى تنتهي المشكلة، وهذا ما ينطبق على الأشياء التي هي إنتاج فني، أو أشياء فنية[42].

وعبر هذا فإن كل متتابعة، تخضع لقانون الثبات والتغير، وحدا هذا القانون هما «اتجاهان متعاكسان يتنازعان الرغبات البشرية، الرغبة بالنمط المألوف والنزعة للابتكار، وقد كانت الرغبة في تكرار الماضي، تتغلب على حوافز التحرر»[43].



صنحة من إنجيل سرياني - دير متّى.قرب الموصل - 1220م.

لكن.. ولما كان لا هوية بدون ثبات، ولا تطور بدون تغيير، وكان التقليد الحرفي يؤدي إلى الثبات والتحجر، في حين كان التغيير الدائم والسريع يؤدي إلى التشويش، فإن التوازن بينهما هو الذي يستجيب للحاجة البشرية، وهو ما يوازي التوافق بين الدافعين: السحري. والجمالي، حيث يحقق هذا التوافق التميز الفني، حسب رأي كولنجوود.

❖ ❖ ❖

بسم الله الرحمن الرحيم

وما توفيقي الا بالله

جوامع المقالة الاولى من كتاب جالينوس في المعجونات وهي التي يذكر فيها ...

...اصه بنفسين يحيى النحوي الاسكندراني على جهة الجوامع اخرجه لانه اسقط ما لا يحتاج اليه من الكتاب و...
...امع التي يحتاج اليها فصيرها اساسا وبنى عليها كتابه   ذكر اسما الاطبا الذين الفوا الدرياق واحد بعد واحد و...
...ياده كل واحد منهم على صاحبه ممن تقدمه ونقصانه عنه وهم تسعة

مخطوط الكواكب الثابتة

الحواشي والمرجع:

2,1 . مونرو، توماس: التطور في الفنون، ترجمة: عبد العزيز جاويد، محمد علي أبو درة، لويس اسكندر جرجس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام 1972, الجزء الثالث، ص: 11.

3 . المصدر السابق ص: 23.

4 . المصدر السابق ص: 21.

5 . المصدر السابق ص: 24.

6 . المصدر السابق ص: 23.

7. روسي، بيير: مدينة إيزيس، التاريخ الحقيقي للعرب، ترجمة: فريد جحا، دار البشائر للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1996, ص: 18.

8 . المصدر السابق ص: 69.

9 ، 10 . المصدر السابق ص: 53.

11 . وولف، جانيت: علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تيريز عبد المسيح/ خالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة رقم 228, 2000, ص: 49.

12 . فروم، أريك: مهمة فرويد، تحليل لشخصيته وتأثيره، ترجمة: د. طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 1987.

12 مكرر: كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن، ترجمة: د. أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966 ، ص: 100.

13 . روسي بيير: مدينة إيزيس، ص: 36.

14 . إشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، الجزء الثاني، ترجمة: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ص: 357.

15 . روسي، بيير: مدينة إيزيس، ص: 31.

16 .الحوراني، يوسف: البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي لآسيوي القديم، دار النهار للنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1992, ص: 36.

17 . الأشقر، أسد: الخطوط الكبرى في تاريخ سورية ونشوء العالم العربي، الجزء الأول، القسم الأول، منشورات مجلة فكر، طبعة ثانية، 1981, ص: 32.

18 . توبيني، آرنولد: تاريخ البشرية، الجزء الأول، ترجمة: د. نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت 1985, ص: 167.

19 . المصدر السابق، ص: 178.

20 . المصدر السابق، ص: 362.

21 . كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966, ص: 90, و ص: 99. 100.

22 . المصدر السابق، ص: 90.

23 . توينبي، آرنولد: تاريخ البشرية، الجزء الأول، ص: 363 . 366.

24 . المصدر السابق، ص: 356.

25 . المصدر السابق، 365.

26 . زايبرت، إلزة: رمز الراعي في بلاد الرافدين، ونشوء فكرة السلطة والملكية، ترجمة: محمد وحيد خياطة، العربي للطباعة النشر، الطبعة الأولى، 1988.

27 . مورتغارت، أنطون: تموز، عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم، تعريب وتحقيق: د. توفيق سليمان، دار المجد للنشر والخدمات الطباعية، طبعة أولى، 1985.

28 . كوبلر، جورج:نشأة الفنون الإنسانية، دراسة في تاريخ الأشياء، ترجمة: عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت، 1965 ، ص: 56 . 61, 231 . 233.

29 . معرض وجوه من تدمر . وزارة لثقافة، المديرية العامة للآثار، والمتاحف، مطابع الوزارة، دمشق 1999, بمناسبة مهرجان المحبة الدورة (11).

30 . إلياد، مرسيا: . أسطورة العود الأبدي، ترجمة:نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، لطبعة الأولى، 1987 . المقدس والدنيوي، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1987.

31 . قاسم، سيزا: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002, ص: 209.

32 . طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1987, ص: 690 . 691.

. يوليانوس، إمبراطور روماني، ولد عام 331م في القسطنطينية ومات في 26 حزيران 363م في قسطيفون، لم يدم ملكه إلا عشرين شهراً، كان فيلسوفاً، طالباً للمعرفة، وكان مسيحياً، لكنه لم يتقبل الأسرار، حيث عاد لإحياء الوثنية، وصار نصيراً للحكمة القديمة، «التي يفترض، منذ أيام العرافين الكلدانيين، أن يتم تناقلها شفهياً وصولاً إلى سدنة الأفلاطونية الممجدة أولئك»، اعتبر البابا الأعظم للوثنية المحدثة، وكتب باليونانية رسالة «حول أم الآلهة» هاجم المسيحية والمسيحيين، الذين أسموه «الجاحد».

33 . المصدر السابق، ص: 682.

. يامبلخوس الخلقيسي، فيلسوف سوري، أفلاطوني محدث، كتب باليونانية، ولد في «خلقيس» من أعمال سورية نحو 280 م وتوفي حوالي 330 . 335م.

كان تلميذ فورفوريوس الصوري، درّس في أفاميا، فرأت النور المدرسة الأفلاطونية المحدثة السورية، كان له مجموعة تلاميذ منهم القديس آيداسيوس، وأوستاخيوس القبادوقي، وثيودروس الآسيني. وله مصنف الأسرار المصرية، ومجموعة المذاهب الفيثاغورثية، وقد قدّر في عصره وسمي المعلم الإلهي.

34 . المصدر السابق، ص: 70 . 71.

. تنسب إلى «أفلوطين» وهو فيلسوف يوناني ولد على الأرجح عام 203 م في ليقوبوليس ماغنا، ومات عام 269 أو 270م في كامبانيا، هو المفكر الأكثر تمثيلاً للقرن الثالث الميلادي بعد أن غزته النصرانية. كتب القاسوعات، كان يكره الرسامين والنحاتين لأنهم يمثلون أشباحاً من الألوان، وقد جهل أن تلميذه الوفي «أماليسوس» أدخل سراً إلى مدرسته الرسام «كارتاريوس» الذي بعدأن راقبه، ذهب إلى المرسم ورسمه من ذاكرته.

35 . المصدر السابق، ص: 430 . 431.

. فورفوريوس الصوري، واسمه الأصلي «مَلَكْ» فيلسوف سوري كتب باليونانية، ولد في صور عام 233م، ومات في روما بين 301 . 305 م. تلميذ «أفلوطين» وله رسالة في التماثيل، حيث يدافع عن العبادة الوثنية، ويقترح تصوراً للآلهة، وثيق الصلة بالرواقية، وعلى الرغم من عدائه للنصارى، وله كتاب ضد النصارى، فإن رسالته إلى مارسيلا هي وصية إنسانية روحية، تتضمن منهاجاً للحياة الخليقة والدينية، تمت بصلة قربى إلى مبادئ النصرانية: الإيمان، الحقيقة، الحب، الرجاء.

36 . المصدر السابق، ص: 431.

37 . إشبنغلر، أوسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ص: 370.

38 . طرابيشي، جورج: معجم الفلاسفة، ص: 559.

. لونجينيوس، قاسيوس: فيلسوف، ومدرس بيان يوناني نحو 213 . 272م.

كان وزيراً لزنوبيا ملكة تدمر، أعدمه الإمبراطور أورليانس، لتشجيعه زنوبيا على التخلص من الوصاية الرومانية. أفلاطوني محدث، وتلميذ لامونيوس ساكاس في الإسكندرية، علّم الخطابة في أثينا وسورية، تنسب له خطأ رسالة في «الجليل».

39 . المصدر السابق، ص: 683.

40– A papadopoulo: Esthetique de l`art musulmrn.

LA peinture. Annales - N o.3. Mai – juin – paris – 1973 – P. 689.

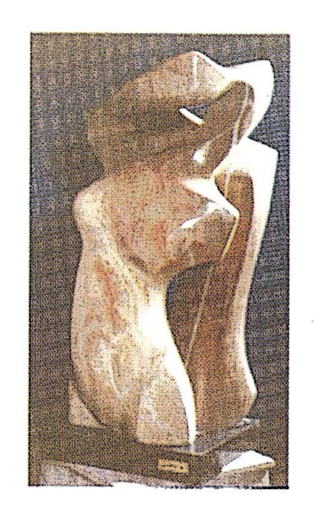
– A. papadopoulo: L`islam et l`art muslman. Mazenod – paris – 1976. P. 98. 41

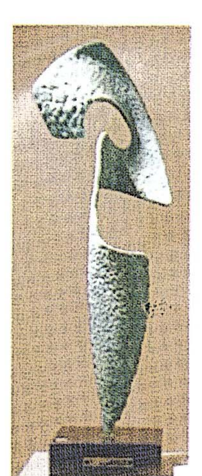
42 . كوبلر، جورج: نشأة الفنون الإنسانية، ص: 27 . 31.

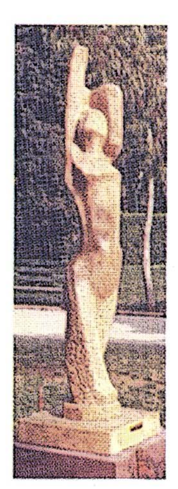
43 . المصدر السابق، ص: 135.

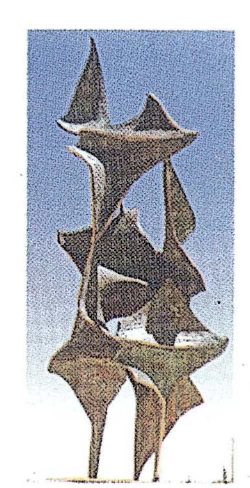
❖ ❖ ❖

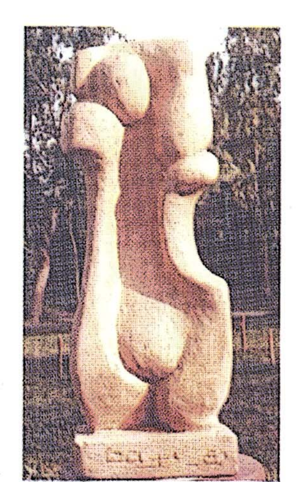
النحات عبد الرحمن مؤقت...











يتحدث عن تجربته الفنية !..

- أجرت (الحياة التشكيلية) هذا الحوار مع النحات (عبد الرحمن مؤقت) الذي يعتبر واحداً من أبرز النحاتين السوريين عبر مسيرته الفنية التي تمتد على مساحة أربعة عقود منذ منتصف الستينيات ، أنجز خلالها عدداً من المعارض الفردية بالإضافة إلى خمسة نصب تذكارية توزعت في ساحات هامة في مدينة حلب وعدد من المدن السورية .

وقد سعى هذا الحوار إلى الكشف عن بعض الجوانب الثقافية والإبداعية التي يمتاز بها عبد الرحمن مؤقت ، والمتمثلة في عصاميته ودأبه في التعامل مع أصعب الخامات وأكثرها عناداً ، وقد اكتسب بعضاً من صفاتها التي تجمع بين الليونة والقساوة ، وهذا ما سنلمسه في محاورته .

■ أجرى الحوار: طاهر البني*

■ صديقي عبد الرحمن . . . بتقديري أن أحداً من أفراد أسرتك لم يكن يعمل حجّاراً، فأنت من أسرة (المؤقت) العريقة في حلب وكان بعض أفرادها يعملون (ميقاتيين) في الجامع الأموي الكبير بحلب، وبعضهم كان ينظم الشعر ويتعامل مع الأدب وتجويد الخط العربي، وقد عرض مؤرخ حلب الشيخ راغب الطباخ ترجمة لبعض أفراد أسرة (المؤقت) في كتابه الشهير (إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء) بيد أنك توجهت نحو العمل الفني. فما الدوافع التي قادتك إلى النحت ؟

- الفن يا صديقي هو منحة، يعطيها الخالق للإنسان، ولابدّ للإنسان أن يعبر عن هذه المنحة المتمثلة بالموهبة والثقافة والمعرفة، وهي أمانة ينبغي على الإنسان أن يصونها ويرعاها ويطورها. والفن هو تحقيق لذات الفنان، وإنجاز لمبادئه الفكرية ومشاعره الإنسانية ومواقفه الجمالية .

■ لماذا اخترت النحت، ولم تختر التصوير؟

- تجربتي الشخصية في البداية شملت التصوير والنحت معاً، لكن النحت اجتذبني أكثر، ربما لأنه يحتاج إلى استغراق أكثر، ويستلزم طاقات ، تقنية أو إبداعية . أذكر أنني حين كنت طفلاً في المرحلة الابتدائية، نتخذ من المعجون مادة لكتابة الأحرف الأبجدية، وكنت أقسم قطعة المعجون إلى قسمين، أشكل من القسم الأول ملامح الحرف المطلوب، وأشكل من القسم الثاني طيراً أو سمكة أو إنسان، وغير ذلك من الأشكال التي أحبها.

■ متى أخذت موهبتك تظهر أكثر ؟

- في المرحلة الابتدائية، كنت في مدرسة (غرناطة) التي تتربع فوق تل صخري في حي الأنصاري ، وذات يوم عثرت على قطعة حجرية ، أثارت لدي الرغبة في أن أجعل منها منحوتة لوحيد القرن ، فأخذت أدحرجها مسافة كيلو ونصف متر حتى وصلت إلى البيت، وشرعت أنحتها بأدواتي البسيطة. . كنت يومها في الصف السادس.

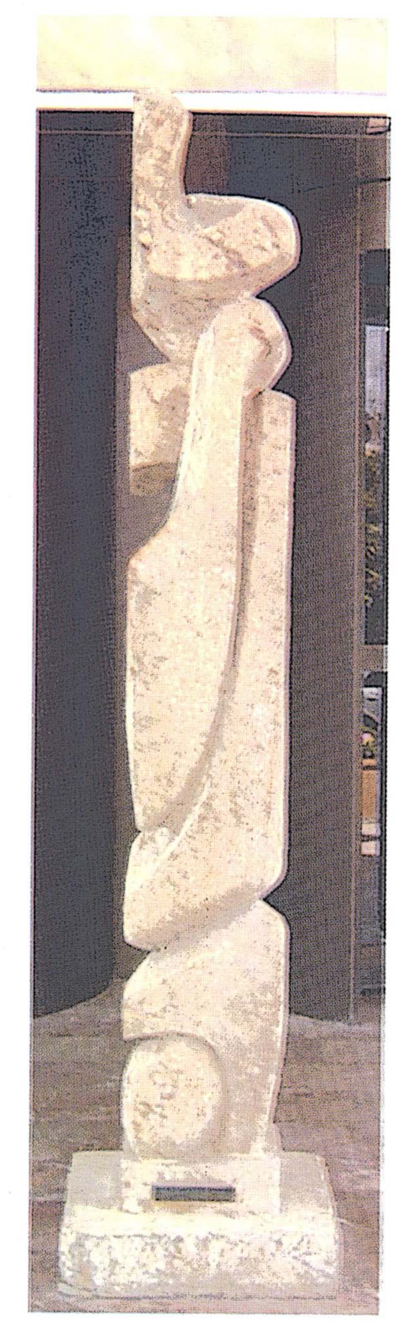
وحين دخلت دار المعلمين بحلب أخذت أشارك في المعرض السنوي الذي كانت تقيمه الدار في نهاية كل عام، وأذكر أنني شاركت في السنة الأخيرة بأربع وعشرين لوحة زيتية واثني عشر عملاً نحتياً وقد حظيت أعمالي باهتمام واضح من قبل أساتذتي وزملائي الذين أثنوا على مهارتي الفنية، و شجعوني على متابعة نشاطي و لذلك وجدت نفسي ابدي اهتماماً كبيراً في النحت. كنت كل ليلة أنجز عملاً من الطين، و في اليوم التالي كنت افككه، و أصوغ منه عملاً جديداً، و كانت هذه الأعمال تتأرجح بين الأشكال الكلاسيكية و التعبيرية، و بعض الدراسات التشريحية.

■ كيف كنت تحصل على المعرفة الفنية و الجمالية في تلك الفترة ؟

- كنت أطالع كتب الفن، و أحاول تقليد بعض أعمال النحاتين العالميين، و كنت مولعاً بشكل خاص بمنحوتات (مايكل أنجلو) حتى أنني رسمت جدار المذبح في كنيسة السستين كله بقلم الرصاص. وحين التحقت بخدمة العلم أواخر الستينات أتيحت لي فرصة إنجاز عدد كبير من المنحوتات التشخيصية التي كانت تمثل الشهداء الطيارين الذين قضوا في حرب 1967. و قد اتخذت هذه المنحوتات شكل كتل مستلقية و منتفخة ، غير واضحة المعالم ، و كنت أتمنى لو أن هذه المنحوتات تحولت إلى كائنات حية لتنهض من جديد و تقاتل. حاولت في هذه الأعمال الميل للتبسيط



❖ كاتب في التشكيل السوري.



و التلخيص، و الابتعاد عن المباشرة لأدع فرصة لإيحاءات الأشكال، و توليد الصورة في المخيلة من خلال التكتيل، و معالجة السطوح بملامس موحية، تظهر اختلاط الطين بالأجساد المستلقية.

■ في أواخر تشرين الأول من عام 1971 أقمتَ أول معرض لك في متحف حلب، و هو في تقديري أول معرض فردي للنحت شهدته هذه المدينة.. حدثنا عن تجربتك لهذا المعرض.

- شكل هذا المعرض انطلاقة هامة في تجربتي الفنية، فقد جاء نتيجة لكل بحوثي السابقة، و مهاراتي الفنية التي اكتسبتها من قبل ، لكنه في الوقت ذاته كان باعثاً مهماً لمتابعة مسيرتي الفنية. و قد وصف (نبيه قطايه) أعمال هذا المعرض بكلمة وردت في الدليل، جاء في بعضها:

((... الإعجاب بأعمال عبد الرحمن كأشكال جامدة ليس بكاف، صحيح أنه لم يفكر في تقليد الشيء الحقيقي، و لكنه كان يكتفي بما يوهم المشاهد به .. فمنحوتاته تقارب الصخور التي ارتطمت مع أحجار أقوى منها و أصلب في مجرى نهر دائم الجريان ، فمثل تلك الأشكال المنسحقة المسترخية، الغارقة في نوم طويل، لتعبر بصدق عن الضغط الذي يتعرض له الإنسان في القرن العشرين)).

■ تبدو منحوتاتك في هذا المعرض - كما رأيتها آنذاك - و كأنها التكوينات الأولى لـ (هنري مور) من خلال أشكالها الفطرية و العفوية، و هي أشبه بمحارات أو بيوض لمخلوقات خرافية تحاول الخروج من مكامنها.

- قد يكون هذا صحيحاً.. لأن معظم منحوتاتي في ذلك المعرض كانت تميل نحو الضآلة و التكوّر، و التشكيلات المغلقة ذات السطوح الخشنة. باستثناء بعض المنحوتات الحجرية و الجصية ذات السطوح الملساء . لأنني كنت أحاول التنويع في السطوح وفق مقتضى الموضوع و الفكرة .

■ لكن سرعان ما نهضت منحوتاتك من رقادها و استلقائها في معرضك الذي أقمته في حديقة السبيل بحلب عام 1973.

- لقد تغيّر الموقف .. في هذا المعرض، كانت كل منحوتاتي حجرية، و أخذت تنهض سامقة، رافعة أذرعها تبحث عن حلول لقضاياها الإنسانية و القومية.

■ أذكر أنك عرضت في هذا المعرض ملحمة حجرية كبيرة / 4 / متر مكعب أسميتها (القضية) فهل هي قضية فلسطين؟

- بالتأكيد.. و هي في الوقت ذاته قضية كل شعب يدافع عن أرضه و حريته و لذلك رأيتها حافلة بالأجساد البشرية التي نذرت نفسها لقضيتها.

■ دعني أقرأ عليك وصفاً لهذه المنحوتة كتبه الناقد (طارق الشريف) في مجلة الحياة التشكيلية العدد 7 - صفحة 41.

- تفضل :

((... القضية بمجملها عمل ضخم يجسد الصراع بين كتلة صخرية كبيرة

دائرية، يتحرك حولها أشخاص، بعضهم يموت، و يصارع آخرون ليتغلبوا على القوى التي أحاطت بهم، و جعلتهم في وضع مؤثر ، فيها الطفل و المرأة و فيها تجدد الحياة و بعثها، و حوار الصخر القاتل مع القوة الإنسانية، و هي تتميز بالتكوين الدائري الذي يجعل العمل متماسكاً من كل جوانبه، يطلّ علينا بحضوره الذي هو نتيجة للحركة، و لعل الصياغة التعبيرية التي تسربت لهذا العمل جعلته يبتعد عن أعمال عبد الرحمن مؤقت الأخرى التي يلح فيها على التوازن أو المفهوم النحتي للشكل العضوي ، أو الإنساني الذي يتجسد عبر سطوح تتداخل و فراغات تتشكل نتيجة لهذه السطوح، و حضور هو أساس التجربة)).

■ لماذا ابتعدت في هذا العمل عن مفهوم تجربتك القائم على التوازن بين الكتلة و الفراغ ؟

- الحلول التشكيلية غالباً ما تتوافق مع طبيعة المادة التي يتعامل معها الفنان، و مع حجم هذه المادة، فالحجر في تقديري لا يحتمل نسبة كبيرة من الفراغ نظراً لطبيعته التي تجمع بين الصلابة و الهشاشة ، لا سيما أني أمام كتلة كبيرة تفرض ذاتها كحجم لا يستحسن اختراقه، و لذلك آثرت أن أجعل الكتلة صماء في جوفها، متحركة في أطرافها، و هو ما يمنح العمل علاقة جديدة مع الفراغ المحيط، و بعداً تعبيرياً عن مفهوم التلاحم و التضحية.

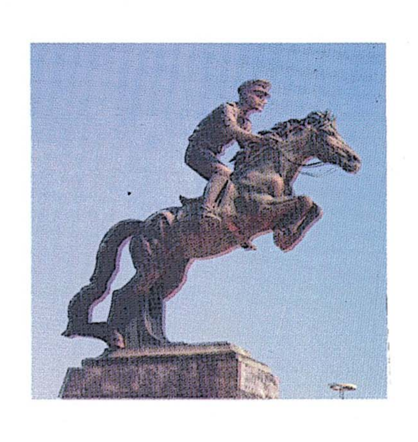
■ لكنك كنت تبتعد عن التعبيرية المباشرة في بعض منحوتاتك كأن تجمع في المنحوتة الواحدة بين التشخيص و التجريد.

- منذ خطواتي الأولى في عالم النحت، كنت أحاول أن أحقق في عملي مسألتين: جمال الكتلة النحتية من جهة، و مسألة التعبير عن القيم الإنسانية بمختلف مستوياتها من جهة أخرى.. فكان العمل الواحد يجمع بين التشخيص و التجريد، أو يميل إلى أحدهما أكثر من الآخر . فكل عمل نحتي يحتاج إلى حلول تشكيلية تتناسب مع فكرته و مادته، إذ لا بد من إقامة توازن.

و أنا الآن بعد أربعين عاماً أرى نفسي مندفعاً لإنجاز عمل مشحون بالقيم الجمالية الكلاسيكية، و أحياناً أنجز عملاً تجريدياً بحتاً، ففي داخل الإنسان خلطة عجيبة لا تستقر على حال، هناك أعمال برونزية أنجزتها بشكل مباشر عن طريق الشمع أو الطين و دون أن أشعر أجد الجسد يظهر بملامسه التجريدية إلى جانب الكتلة.

و أنت قد ترسم شكلاً إنسانياً بكل تفاصيله ، ثم تحاول تلخيصه أو تكثيفه حتى يتحول إلى خط واحد أحياناً، فأنت إذاً تعطيه طاقة تجريدية ، و مهما كان هذا الشكل تجريدياً فإنه ينبض بالمشاعر الإنسانية التي لا تضمر، و هذه إحدى خصوصيات عملي.

■ برأيك ما هي العناصر التي ساهمت في تكوين تجربتك و نضوجها؟



- الإنسان يستقبل المؤثرات الخارجية المحيطة به حين يكون في مكان عام يسمع كل الأصوات، لكنه يختار منها ما يوافقه، و يشاهد كل الملامح و يحتفظ بما يرغب به .. فالكائن الحي يتفاعل مع محيطه البيئي و الثقافي و المعرفي ، فيؤثر ذلك في تكوينه ، بالإضافة إلى العوامل الوراثية و الفكرية التي تساهم في تكوينه و يبقى عليه أن يمتلك القدرة على جمع هذه الأمور و تلخيصها و تكثيفها ليستطيع أن يحولها إلى لغة إبداعية .

■ ما التجارب الفنية التي تأثرت بها عبر مسيرتك ؟

. لم أتأثر بتجربة محددة في بلدنا ، سواء على الصعيد العملي أو التقني ، فلم أكن تلميذاً عند معلم أنقل خبرته أو تجربته.. و من التجارب التي أعجبتني تجربة (محمود مختار) و هي تجربة كبيرة و ناضجة ، تستند إلى موروث فني عريق، و هو النحت الفرعوني الذي عمل مختار على استيحاء قيمه الجمالية و التشكيلية عبر صيغة معاصرة.. أحببته

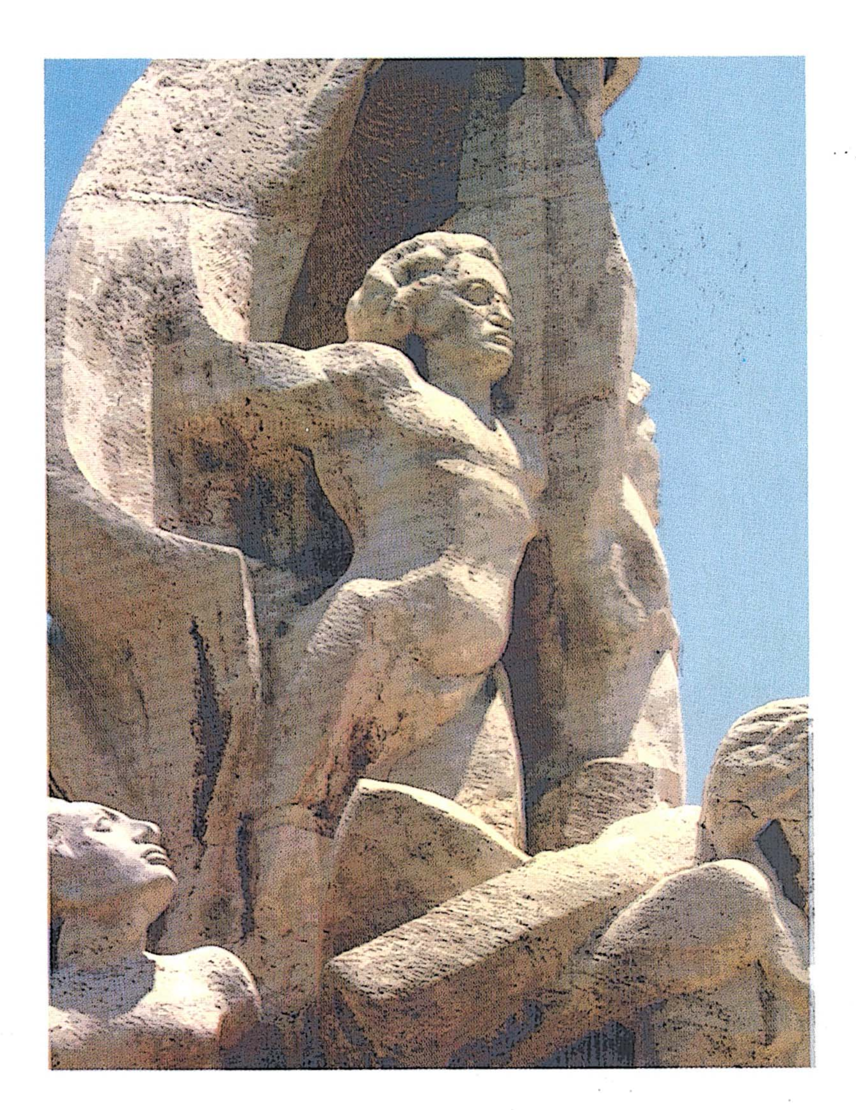
القرن العشرين .. و في الحقيقة الفنان دائم البحث عما يغني تجربته حيث وجدت الفائدة و المعرفة .. لم أدخل كلية الفنون الجميلة بروما من أجل الدراسة الأكاديمية ، بل لأتعرف على طريقة التفكير التي يمارسها أساتذة الكلية و طلابها ، و التجربة التي يخوضونها .. هذا جانب معرفي .

زرت المتاحف ، شاهدت ما فيها من أعمال، و زرت صالات العرض، و ورشات النحت.. كل ذلك من أجل إغناء معرفتي و التعرف على آلية التفكير السائد في النحت.. لم أذهب إلى روما لأتعلم أبجديات الفن، بل من أجل إغناء معرفتي بأمور لا تتوفر في بلدي.

■ من كان أستاذك في روما، و كيف كان ينظر إلى عملك ؟

- كان أستاذي (فرّيني) و هو من الأساتذة المخضرمين الذين لهم تجربتهم العريقة في الفن و التدريس الأكاديمي، و قد أبدى إعجابه بتلميذ متمكن يحفظ صنعته، و يعرف بأصولها وقد رأى أنني لست بحاجة إلى الدراسة لثقته بإمكانياتي التي لمسها في أعمالي، لكنني أكدت له أنني جئت لأتعرف على الجو العام في الفن. كما أبدى إعجابه بفنون بلدي و تحث عن الفن السوري بإجلال، مشيراً إلى أن الأوربيين تعلموا الفن من السوريين القدماء، قال ذلك بكل بساطة و أريحية.

■ أتعتقد بأنه صادق في كلامه ؟



و أعجبت بمنحوتاته الجدارية، و لا أخفي إعجابي بالفنان العراقي (جوّاد سليم) و إنجازاته النحتية و التصويرية ذات الطابع المعاصر المستند إلى الفن الرافدي.

و كما ذكرت سابقا، فقد كان لمايكل أنجلو و منحوتاته العظيمة أكبر الأثر في نفسي، لا سيما حين شاهدت أعماله في روما.. لقد أثارتني اهتماماته بصياغة العضلة بطريقة خاصة، تتجاوز حقيقتها التشريحية، من خلال إخضاعها إلى قيمة تشكيلية مبتكرة بما ينسجم مع شخوصه.. صحيح أن موديله يستحضره من الواقع، لكنه يتحول في عمله إلى شكل جديد له خصائصه النابعة من رؤية الفنان ذاته.

■ ما دمت تتحدث عن مايكل أنجلو .. هلاّ حدثتنا عن سفرك إلى إيطاليا ؟

- كان ذلك في مطلع الثمانينات من

. لم يكن لمثله أن يجامل ، فليس غريباً أن يعترف المنصفون بفضل حضارتنا القديمة على حضارة الأوربيين ، و ليست الفنون الإغريقية و الرومانية إلا امتداداً لفنون الشام و بلاد الرافدين ، فهذه الأخيرة شكلت الينابيع الأولى للثقافة الإنسانية ، لا سيما الأوربية ، و نحن أصحاب بصمات واضحة و هامة في الفن ، و كريت شهدت انتقال الحضارة من سورية إلى اليونان ، و الشيء الجميل أن يعترف أستاذك بفضل بلدك في هذا الميدان الذي تسعى إليه .

و أول عمل بدأت به في الكلية ، كان نموذجاً جمع حوله الطلاب ليعرفهم كيف يكون التكتيل ؟ و لم أكن يومها موجوداً .. و هذه شهادة إيجابية رغم أنني لم أسافر إلى روما من أجل الحصول على شهادة .

■ إذاً ما الذي كنت تسعى إليه ؟

. قلت لك سافرت لتحصيل الجانب المعرفي .

■ و كيف تمّ لك ذلك ؟

. سأضرب لك مثلاً .. إذا وقفت في (سان بيترو) ساحة القديس بطرس بروما ، ستشاهد مجموعة كبيرة من الأعمال النحتية موزعة على قوسين ، إذا نظرت إليها من وسط الساحة فسوف تجدها نسبها صحيحة و سليمة ، لكنك إذا صعدت إلى مرتفع مقابل لها فسوف تراها كلها أخطاء ، و نسبها غير سليمة ، لأنها مدروسة ليشاهدها الناس من وسط الساحة ، فهذا الخلل المنظوري الذي نفّذ عملياً على المنحوتة تحقق ليعطيك الرؤية السليمة و الصحيحة ، و هذا جانب معرفي هام .

هناك أمور لا تعطيها الكتب .. هناك أشياء تكتشفها بنفسك . إذا دخلت بناء (سان بيترو) و هو بناء ضخم ، ستشاهد الكتل الرخامية و المنحوتات البرونزية ، و ستكتشف بنفسك أين تمّ توظيف الرخام ، و أين تمّ توظيف البرونز ، و كيف عولج كل منهما في الداخل و الخارج مراعاةً لنسبها و سطوع سطوحها .. إذاً هناك فارق بين الجانب التقني و الجانب المعرفي .

■ على هذا .. كيف يمكن أن تكتمل تجربة الفنان برأيك ؟

. تكتمل تجربة الفنان من خلال ثلاثة محاور :

المحور الأول : توفر الموهبة ، لأنه لا يمكن أن يقدم الإنسان فناً دون أن يكون موهوباً ، و هذا يمثله محور السينات .. و المحور الثاني يمثله الجانب المعرفي الذي يجب على الموهوب أن يحصله و يسعى إليه ، و هذا يمثله محور العينات ، أما المحور الثالث الذي يمنح التجربة الفنية حضورها الجيد فهو الجانب التقني و الخبرة ، و هذا الجانب قد لا توفره الدراسة فقط ، إذ لا بد من تراكم الخبرات التي تقود إلى النضوج و التألق ، و هذا لن يتوفر إلا بالمثابرة اليومية و العمل الدؤوب خلال عقود زمنية متوالية ، و أذكر هنا عبارة لهنري مور يقول فيها :

((النحت شيء عملي ، فالنحات عليه أولاً و أخيراً أن يكون شخصاً عملياً ، عليك أن تحب النشاط الحقيقي ، و عليك أن تكون شخصاً نشيطاً جسدياً)) .

■ هل تعتقد أن كل من درس النحت نحات ؟

. ليس كل من درس النحت نحات و ليس كل من نحت درس النحت . إذا درست النحت دراسة أكاديمية فهذا شيء جيد ، لكن هذا لن يفيد النحت في شيء ما لم تتوفر لديك الموهبة و التجربة و الإنتاج . هناك الكثير من النحاتين لديهم الموهبة ، و توفرت لهم فرصة ممارسة النحت المتواصل و تكوّن عندهم الجانب المعرفي و (سعيد مخلوف) واحد من هؤلاء الذين توفرت لديهم هذه الجوانب دون أن يخضع إلى دراسة أكاديمية ، و قد أعطى كل ما لديه ضمن ظروفه الزمانية و المكانية .

■ الصديق عبد الرحمن ... توزعت تجربتك الفنية بين الأعمال النحتية ذات الحجوم الصغيرة و المتوسطة



التي قدمتها في المعارض من جهة ، و بين الأعمال النصبية مستخدماً في ذلك شتى الخامات ، فأين تجد نفسك أكثر ؟

- النحت بشكل عام أعمال نصبية ، فقد وُجد ليوضع في الساحات أو في المعبد أو المسرح ، كما وُجد على شكل تمائم أو قرابين أو قطع تزيينية صغيرة . فالمنحوتة الكبيرة لها وظيفتها والصغيرة لها وظيفتها أيضاً ، لكن الأهم كانت المنحوتة الكبيرة التي كانت توضع في الساحة و يجتمع حولها الناس - هذا تاريخياً - و المنحوتة الصغيرة يحتفي العالم كله بها ، فهي توضع في البيوت و الصالونات ، و تشغل بعض الأركان التي تتناسب مع حجمها .

في كثير من الأوقات التي أود أن أستريح فيها أجد نفسي أميل لإنجاز المنحوتة الصغيرة ، التي قد تفرغ لديّ شحنة ما .. فالروائي يجد نفسه أحياناً يكتب قصة قصيرة أو خاطرة أو غير ذلك . فكل عمل إبداعي لا بد له من توفر شحنة انفعالية توازيه .

■ كيف يستطيع الفنان أن يحتفظ بالشحنة الانفعالية في إنجاز عمل نصبي يستغرق سنوات عديدة ؟

- حين كنت أعمل في منحوتة (القضية) استغرق العمل فيها قرابة السنة .. أذكر أنني كنت أضع في جهاز التسجيل قصائد لمحمود درويش و بعض الأغاني التي كانت تحافظ على درجة التوتر و الانفعال ترافقني أثناء العمل .

و حين أخذت في معالجة تمثال الفارس ، كنت اذهب إلى نادي الفروسية لأتفرج على الحصان و أراقب حركاته و أسمع صهيله ، لأن الحصان ليس كتلة و شكل و حسب ، بل هو مجموعة من الحركة و الحيوية و التعرق ، و هكذا أستطيع أن أحافظ على الانفعالات التي تمنحني القدرة على معالجة موضوعي في فترة زمنية طويلة .

■ إذاً لا بد من طاقة روحية ترافق العمل !!

- عندما تضع تكويناً لا بد أن تعطيه الطاقة التي تناسبه ، و حين أباشر عملاً نحتياً ، أخصص له مراحل ، تبدأ بدراسات قلمية ثم بماكيت صغير ، ثم ماكيت موازي للحجم الطبيعي و لكل مرحلة لها طاقتها المناسبة و تقنياتها و حلولها الملائمة التي تغني العمل .

■ في بداية الثمانينات أنجزت نصب الشهداء في ساحة الجابري بحلب و هو يبدو كتلة حجرية كبيرة تربعت فوق قاعدتها على شكل هرمي ، فما حجم هذا الكتلة و كيف عالجتها ؟

- في الحقيقة .. النصب يتألف من مجموعة كتل حجرية يقارب حجمها ثلاثين متراً مكعباً ، و وزنها يقارب مئة طن ، تم إنجازها عام 1984 .

موضوع النصب (الشهداء) و قد اخترت له مادة الحجر الأصفر المتوفر في المنطقة ، و نفذته بأدوات يدوية بسيطة (شاحوطة - بيك - أزاميل - أسافين - مطارق - مهدّات) و لا بد لهذه الأدوات من أن تترك أثرها على المادة الحجرية ، و لا يجوز أن اجعل ملمسه ناعماً حتى أحافظ على جمالياته ، فأنا لا أصنع شخوصاً بل أنحت قطعاً حجرية لها قيمها و خصوصيتها .. و حين أشرّح تكويناً من الحجر لا يعني أنني أشرّح جسداً إنسانياً ، و هذا ما ينبغي أن ندركه بشكل واضح ، إذ لا بد من احترام المادة التي تتعامل معها و الأدوات التي تعمل بها ، و المحافظة على خصوصيتها .

■ يقول (هنري مور) : ((على النحاتين أن يكونوا عمليين في استخدامهم المواد المختلفة و إلا فإنهم سيحاولون أن يفعلوا شيئاً ما باستخدام مادة واحدة في الوقت الذي يستطيعون أن ينحتوا نفس الفكرة بمادة أخرى تستطيع أن تعبر بشكل أفضل عما يفكرون به)) .

و أنت تعاملت مع أكثر من مادة (طين - جبصين - حجر - مرمر - برونز) فأين تجد نفسك مع هذه المواد ؟

- أجد نفسي في كل هذه المواد ، وفق الحالة التي أخضع لها و الفكرة التي أطرحها ، فقد درجت في نفس الترتيب الذي وضعته في سؤالك .

فالعقد الأول (الستينيات) أمضيته مع الطين و الجبصين و العقد الثاني (السبعينات) أمضيته مع الحجر و الرخام ، و العقد الثالث (الثمانينات) أمضيته مع الرخام و البرونز ، و العقد الرابع (التسعينات) أمضيته مع كل هذه الخامات حسب مقتضى الحال ، فأنا موجود مع كل هذه المواد .

■ من أين لك هذه الخبرة المتنوعة ؟
ـ الخبرة تكتسب بالتجربة ، و المعرفة تكتسب بالإطلاع و البحث ن و لقد خضعت لدورات في اكتساب الخبرة ، من ذلك مثلاً دورات للبرونز في دمشق أول السبعينات ، و في روما أول الثمانينات ، و اطلعت على تجارب مختلفة في هذا الميدان .

■ أذكر أن معظم أعمالك الحجرية و الرخامية كانت نسبة الفراغ ضئيلة فيها ، في حين كانت هذه النسبة واضحة في الأعمال البرونزية . فهلا أوضحت لي مفهومك للكتلة و الفراغ ؟
ـ المنحوتة المعاصرة تحمّلت مفاهيم متنوعة ، و قد ظهرت في منتصف القرن العشرين اتجاهات و مدارس جديدة في النحت و كان أهم ما يميزها المدرسة البنائية و من أعلامها (هنري مور) و (بربارا كيروس) و هي تهتم بالفراغ .. كيف تحرك الكتلة داخل الفراغ ، أو الفراغ داخل الكتلة .. في حين كان معيار العمل النحتي التقليدي هو إغلاق الكتلة . و يعتبر مفهوم (ثقب المنحوتة) من أبرز المفاهيم في الحداثة ، لتعيش المنحوتة في جو فراغي أكبر ، و قد ساعد على ذلك توفر الوسائل التقنية المعاصرة .
كان هاجسي أن أقيم توازناً بين الكتلة والفراغ من خلال المنحوتة ذاتها ، و قد عملت ذلك ضمن مفاهيم نسبية ، فالمنحوتة الحجرية مثلاً يمكن أن



تتجاوز نسبة الفراغ فيها ثلث الكتلة ، أما الرخام فيمكن أن تكون نسبة الفراغ أكبر ، و قد تصل إلى خمسين بالمئة ، و قد شكل هذا الأمر بحثاً هاماً في إقامة التوازن الجمالي بين الكتلة و الفراغ .. أما مادة البرونز فإنك تستطيع أن تعطيها نسبة أكبر من الفراغ ، و هو ما تراه ماثلاً في نصب (الفارس الباسل) .

■ لاحظتُ في نصب الباسل أنك جعلت نقطة ارتكاز النصب في قوائمه الخلفية و ذيل الحصان ، بينما تركت الفارس و جواده ينطلقان في الفراغ ، ما الذي جعلك تختار هذه الوضعية الخطرة ؟
ـ حين أقبلت على وضع الدراسات لهذا النصب عمدت إلى اختيار الوضعية الأهم للفارس و جواده ، و هي لحظة اجتيازه الحاجز ، فهي تمثل ذروة التحفز و التركيز للانطلاق ، و قد جاء



من يحذرني من هذه الوضعية الخطرة ، و لكنني كنت واثقاً مما أقدمت عليه بالدراسة النظرية و العملية ، فكان لي ما سعيت إليه .. ألا ترى الجواد يجتاز الأوتوستراد ؟

■ النصب الذي تعمل به الآن والمخصص لمطار حلب الدولي يختلف كلياً عن منحوتاتك الأخرى ، و كما أرى من خلال الماكيت الذي وضعته ، أفسحت فيه قسطاً كبيراً للفراغ ، و بالتالي يمكن أن أسميه (نصباً فراغياً) .

. صحيح .. فهو عمل برونزي يقوم على هيكل يتألف من أربعة وحدات شاقولية ترتبط مع بعضها بعلاقات جمالية مستمدة من التراث المحلي ، لا سيما (القوس و المحراب) و هذا القوس ذاته استُخدم في واجهة مطار حلب ، فحاولت أن أربط بينه و بين النصب الذي تشكل تلك الوحدات قاعدته السامقة ، الحاملة لهيكل فراغي يمثل الكرة الأرضية ، و قد أحاط به سرب من الطيور على شكل لولبي ينطلق من أسفل الكرة إلى أعلاها محيطاً بها ، و لا يخفى على أحد ما لهذه العناصر من دلالات معنوية و جمالية ، لا سيما الطيور التي توحي بالسلام و الاطمئنان . أما الزخارف العربية التي تكسو الهيكل فقد حاولت أن أنقلها من وظيفتها التزيينية المعمارية إلى وظيفة جمالية تعبيرية ذات بعد فراغي ، أما القارات التي توزعت على مساحة الكرة الأرضية فقد أكسبتها ملامس متنوعة تميزها فيما بينها .

■ يمكننا أن نلاحظ في هذا النصب اعتمادك الواضح على المادة الجمالية الشائعة في التراث العربي ، رغم



ابتعادك عنها في المراحل السابقة ن حيث كنت تستمد قيمك التشكيلية والتعبيرية من الاتجاهات الغربية التقليدية و المستحدثة ، ألا تشعر بان في هذا انعطافاً حاداً في رؤيتك الجمالية ؟

. أعتقد أنني درست علم الجمال ونظرياته عند الغربيين ، و حاولت الإفادة من إنجازات عدد من الفنانين والنحاتين المرموقين في أوربا و غيرها ، و هذا أمر طبيعي بان يتعرف المرء على ما أنجزه الآخرون و يستفيد منه ، لا سيما أن النحت العالمي المعاصر فتح أبواباً جديدة في فهم العمل الفني ووظيفته التعبيرية و الجمالية ، لكنك حين تنظر إلى الموروث الجمالي في بلادنا فإنك ستقف على قيم مختلفة لا تقل أهمية و جمالاً عما أنتجه الغرب ، بل إنه يتمتع بخصوصية دفعت بالكثيرين من فناني الغرب لدراسته والإفادة منه .

هناك مفاهيم أساسية في علم الجمال لا بد من بحثها و هي تشكل قاعدة أساسية لكل عمل فني ، و لكن .. ألا يوجد لدينا مفاهيم جمالية خاصة بنا نحن العرب ؟!

لا شك في ذلك . و لذلك علينا أن نستفيد من هذه المفاهيم لنكون أقدر على التعبير عن أنفسنا في محيط بيئتنا ، و هذا لا يتعارض أبداً مع مفهوم المعاصرة و الحداثة ن ما دمنا لا ننسخ التراث أو نترجمه بصورته السلفية و ما دمنا نبحث عن حلول تشكيلية جديدة تمنحها صفة إبداعية معاصرة .

■ أعرف أنك كنت على علاقة جيدة مع الفنان الراحل (لؤي كيالي) لا سيما



حين عاد إلى حلب في مطلع السبعينات و انك أنجزت له عملاً نحتياً يمثله ، و قد أحبه كثيراً .. حدثنا عن علاقتك بلؤي .

ـ استطاع لؤي ـ رحمه الله ـ أن يصنع مناخاً فنياً حيوياً في حلب من خلال تواجده فيها ، و قد استطاع بشخصه ونبله و عمله الفني أن يحرّض الفنانين و الشباب على الإنتاج و المشاركة ، فقد كان يصطحبنا نحن الشباب ـ آنذاك ـ إلى المقاهي الشعبية و يشجعنا على رسم ما نختاره من مشاهد و شخوص في وضعيات مختلفة ، و ساهم في تشجيع عدد من الهواة لمتابعة دراستهم في إيطاليا .

و لعل أهم ما كان يميزه احترامه للفنانين و محبته لهم ـ الكبار و الصغار ـ الدراسين و الهواة ـ و كان لا يريد لأحد أن يتحدث عن فنان بسوء .

اذكر ذات مرة جاء إلى حلب أحد الصحفيين من دمشق ليجري حواراً معه ، فاصحبه لؤي إلى محترفي ومحترف وحيد استنابولي و طلب منه أن يجري حوارين معنا ، ففعل و حين طلب منه إجراء الحوار معه ، قال له : ما دمت قد جمعت جرتين من العسل فما حاجتك للدبس .

■ أعتقد أن لؤي هو الذي دفعك إلى عمل منحوتة (القضية) ؟

ـ بالتأكيد .. كان ذلك في منتصف السبعينات ، حين اكتشف لؤي هذه الكتلة الحجرية في منطقة قديمة كانت تقوم فيها ورشات الهدم قرب باب الفرج ، و نصحني بان استغلها و أصنع منها عملاً نحتياً ففعلت ، و كانت (القضية) .

■ و ماذا عن التمثال الذي أنجزته له ؟

ـ حاولت في هذا التمثال أن ألخص مفهومي عن لؤي ، فكان التمثال يتكون من رأسه و ذراعيه فقط في تشكيل مبتكر أحبه لؤي و احتفظ به كما احتفظ بالعديد من أعمالي التي كانت تعجبه ، و كنا وقتئذ نتبادل الأعمال الفنية فيما بيننا .

■ هل أنت راض عن التشكيل في سورية؟

ـ بالطبع .. لأن هذا الفن استطاع على حداثة عهده أن يمضي شوطاً في الطريق الصحيح ، رغم صعوبة الظروف التي تحيط به .

■ هل لك ما تضيفه ؟

ـ لقد أتعبتني .. شكراً لك و للأصدقاء في حياتنا التشكيلية .

❖ ❖ ❖

عبد الرحمن مؤقت

- مواليد حلب 1964
- درس النحت دراسة حرة 1960 - 1970
- أقام عدداً من المعارض الفردية مابين 1971 - 1994 في :

((المتحف الوطني بحلب - صالة الشعب بدمشق - حديقة السبيل بحلب - صالة الشعب بدمشق - غاليري بوتيكو كواردي روما - صالة بلاد الشام بحلب - صالة بلاد الشام بحلب - صالة السيد بدمشق - صالة بلاد الشام بحلب)) .

- من أعماله النصبية : نصب تذكاري للشهداء الطيارين 1970 .
- نصب تذكاري لشهداء الوطن في حلب 1984 - نصب قاعدة المجد بالرستن 1986
- نصب الشهيد الباسل في حلب 1996 .
- نصب مطار حلب الدولي 2004 .

أعماله موزعة في :

دمشق : القصر الجمهوري - المتحف الوطني بدمشق - مبنى القيادة القومية -

وزارة الثقافة :

حلب : المتحف الوطني - الساحات والحدائق العامة - الأماكن السياحية

- عدد من المؤسسات والدوائر الحكومية - فندق شهباء الشام - مصرف سورية المركزي .
- نال ثلاثة جوائز تقديرية في مسابقات النصب التذكاري في سورية .
- نال الجائزة الأولى لمسابقة بوابة حلب .
- كرمته وزارة الثقافة في مهرجان المحبة عام 2002 .
- يقيم ويعمل في محترفه بمدينة حلب .
- عضو نقابة الفنون الجميلة - عضو اتحاد التشكيلين العرب .



والتجديد في القرن السابع عشر.

د. الياس زيات*

مقدّمة

نحاول في سياق هذا البحث أن نستعرض نماذج من هذا الفن متعاقبة تاريخياً، وهي لا تخلو من فترات انقطاع نتيجة عوامل تاريخية، اجتماعية، قد لا تساعد الوثائق المتوفرة ومعطياتها في سد الثغرات الناتجة عن فترات الانقطاع تلك، إلاّ أن استقراء الملامح الأسلوبية للنماذج التي سنأتي على ذكرها يوحي بالاعتقاد أنّ تحولات هذا الفن قد واكبت مسيرة تاريخ الفن في بلاد الشام بحيث يمكن اعتباره أي الفن المسيحي أحد مفاصل تاريخ الفن هذا.

صفحة من أنجيل رابولا - القرن 6م.

القرنان الثالث والرابع للميلاد:

واكب الفن المسيحي في بلاد الشام ظهور الدعوة المسيحية في فلسطين في القرن الأول الميلادي، أما الأثر الأول المعروف اليوم في سورية فهو بقايا تصاوير جدرانية بعضها واضح المعالم ويدل على مواضيع من قصص الإنجيل كانت تزين غرفة مخصصة للمعمودية في بيت مسيحي في دروا أوربس (صالحية الفرات) وتؤرخ ما بين سنتي 230. 265م، وقد تم اكتشافها في ثلاثينيات القرن الماضي، وهي الآن موجودة في متحف جامعة ييل في أمريكا.

كما تم العثور في حمص، في حفريات سنة 1975, على تابوت جنائزي مزخرف برسوم نباتية ملّونة تؤطر صلباناً وطيوراً ويعود إلى القرن الرابع الميلادي وهو الآن موجود في متحف دمشق.

ما بين القرن الخامس والسابع للميلاد:

نجد في تلك الحقبة:

أ ـ مخطوط إنجيل «رابولا» باللغة السريانية، الذي نُسخ وزخرف في السنة 586م في دير ماريوحنا في «بيت زغبة».

التي كانت تقع في منطقة جبل ريحا إلى الشمال من أفاميا في سورية وهو موجود في المكتبة اللورنتية في فلورنسا ـ أيطاليا.

ب ـ مخطوط إنجيل «روسانو» وهو باللغة اليونانية وقد تم نسخه في القرن السادس الميلادي. وينسبه العلامة ك. فايزمان إلى محترف في فلسطين نظراً للخصائص الأسلوبية في فنه. وهو موجود في متحف أسقفية مدينة روسانو في جنوب إيطاليا.



كأس من أنطاكية - القرن 5م.



تصوير جداري من مار موسى الحبشي - القرن 13م.

والمخطوطان المذكوران يحتويان على صور في صفحات كاملة تمثل قصصاً وحوادث من الإنجيل.

ج ـ لوحات من الفسيفساء كانت تزين أرضيات كنائس في سورية بعضها ذو أسلوب بيزنطي متأنق (كما في القطع الموجودة في متحف أفاميا) وبعضها ذو أسلوب شعبي (كما في القطع الموجودة في متحف معرّة النعمان).

د ـ أوان مقدرسة للخدمة الطقسية مزخرفة بأيقونات محفورة حفراً منمنماً بارزاً وغائراً، وهي مصنوعة من معادن ثمينة أو نحاس أو فخار نذكر منها:

كأس أنطاكية (في متحف المتروبوليتان في نيويورك)، إناء من حمص (في متحف اللوفر في باريس)، صينية من ريحا (متحف دنبارتون أوك في أمريكا)، قطعة تذكارية من قلعة سمعان (متحف دمشق)، حوجلة للزيت المقدَّس من الزبداني (متحف دمشق)، وحوجلة من فلسطين (متحف مونزا في إيطاليا).

هـ مجموعة أيقونات محفوظة في دير القديسة كاثرين في سيناء، من أهمها أيقونة القديسين سرجيوس وباخوس وأيقونة الفتية الثلاثة في الأتون.

من القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر:

إن من أهم آثار هذه الحقبة جدرانيات ومخطوطات. وأما الجدرانيات فهي موزعة في كنائس سورية ولبنان، وإذا ما اختلفت الهوية الأيقونية لهذه الجدرانيات، وأعني الموضوعات، من كنيسة إلى أخرى تبقى قرابة واضحة بينها جميعاً في الأسلوب والتقنية مما يسمح بالقول إنها تمثل الفن المحلي بلهجاته المختلفة.

أ ـ الجدرانيات في سورية:

1 ـ دير مار موسى الحبشي ويقع شرقي مدينة النبك:

وتحوي كنيسته صوراً جدرانية بعضها من القرن الحادي عشر، حسب كتابة عربية تؤرخ لها، وبعضها الآخر من القرن الثالث عشر حسب كتابة عربية أخرى، وفي هذه الجدرانيات كلها نلاحظ أن أسماء القديسين المصورين عليها مكتوبة باللغة السريانية، وتظهر هنا وهناك من تحت الصور المنوه عنها طبقة من الصور الجدرانية من عهد سابق تحمل كتابة بأحرف بيزنطية.



تصوير جداري من كنيسة قارة - القرن 12-13م.

2 - قارة:

وتوجد فيها كنيسة القديسين سرجيوس وباخوس كما يوجد دير القديس يعقوب المقطع، وفي الموقعين وجدت صورٌ جدرانية يؤرخها الثقاة فيما بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومثلها الصور التي عثر عليها في كنيسة مار اليان في حمص وفي قلعة الحصن وفي قلعة المضيق.

ب - الجدرانيات في لبنان:

وهي موزعة في كنائس موجودة في جبل لبنان في المنطقة الممتدة من بيبلوس (جبيل) حتى وادي قاديشا مثل كنائس بحديدات ومعاد وإده البترون وأميون.

المخطوطات

ونذكر منها:

1 - إنجيل مخطوط باللغة السريانية مؤرخ سنة 1054 ويحوي في بعض صفحاته منمنمات على كامل الصفحة نذكر منها صورة للعذراء بالطول الكامل وصورة القديس جاورجيوس واقفاً بلباس محارب، ونجد في هذه الصور تأثير الفن البيزنطي كما نجد فيها أسماء القديسين مكتوبة باللغتين السريانية والبيزنطية.

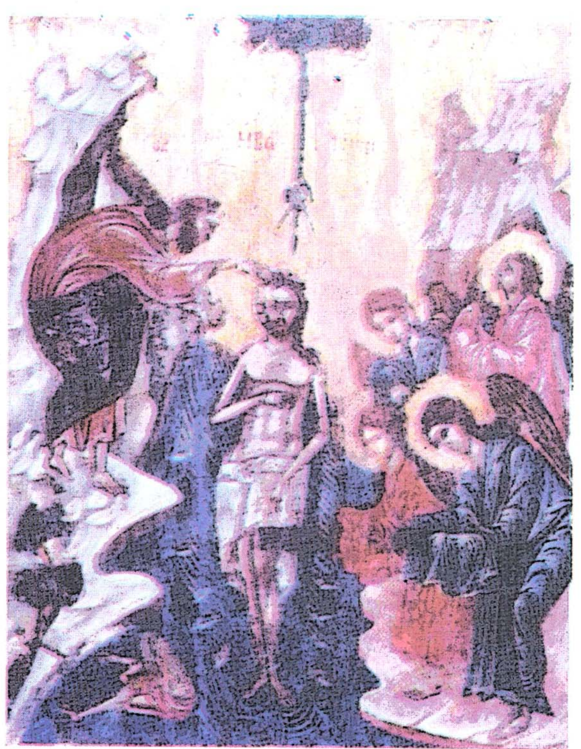
2 - إنجيل مخطوط باللغة السريانية من القرن الثالث عشر وفيه صفحات منمنمة على كامل الصفحة بأسلوب سرياني.

والمخطوطات المذكورة موجودة في مكتبة بطريركية السريان الأرثوذكس في دمشق.

3 - مخطوط باللغة العربية يحكي قصة برلعام ويواصاف مصور بالمنمنمات بأسلوب مدرسة الموصل في القرن الثالث عشر والكتابة العربية فيه هي بخط النسخ المكتوب بلهجة تلك الفترة، وهذا المخطوط موجود في مكتبة جامعة البلمند في لبنان.

ورغم الانقطاع البادي فيما بعد القرن الثالث عشر في الصور الجدرانية في سورية إلا أننا نعثر فيما بين القرن الرابع عشر والقرن التاسع عشر على أدوات للطقوس الدينية تحمل زخارف ورسوم أيقونية.

كما نعثر على مخطوطات عربية وسريانية تحمل زخارف ملونة في رؤوس الفصول المكتوبة كما تحمل بعض هذه المخطوطات صفحات مزخرفة على كامل الصفحة.



أيقونة خشبية تنسب إلى يوسف المصور الحلبي - القرن 17م.



أيقونة خشبية لنعمة الله المصور الحلبي - القرن 18م.

تجديد تقاليد فن الأيقونة في سورية في القرن السابع عشر

سادت البلاد السورية فترة هدوء نسبي بعد دخول العثمانيين في السنة 1516م، مما سمح بتجديد وإشادة أبنية عامة كالتكايا والمدارس والحمامات والسبل والخانات في أنحاء البلاد.

وبحلول القرن السابع عشر حصل انتعاش في مجال العلوم والأدب والفنون في دمشق مركز السلطة وفي حلب مدينة التجارة والحِرَف والتي كانت تعبر منها إلى مختلف أصقاع المعمورة.

ونتيجة لذاك الانتعاش فقد نشطت حركة التأليف والترجمة في حلب وكذلك فنون الخط والتذهيب والزخرفة والتجليد كما وجدت هناك أول مطبعة أوكل العمل فيها إلى الرّسام عبد الله زاخر (1668. 1748).

وقد رافق ذلك رخاء اجتماعي مما ساعد المسيحيين في حلب على تجديد بناء كنائسهم وتزيينها بالأيقونات.

وكان المبادر إلى تصوير أيقونات جديدة آنذاك الخوري يوسف المصوِّر الحلبي وذلك في حوالي السنة 1667 (هو يوسف بن الحاج أنطونيوس بن رعد وورد أيضاً يوسف سويدان)، وهذا كان متقناً للغتين العربية والرومية (اليونانية) وخطاطاً أيضاً، وقد أسس يوسف لعائلة من المصورين الحلبيين استمرت ثلاثة أجيال من بعده وهم نعمة الله بن يوسف وحنانيا ابن نعمة الله وابنه جرجس، وقد ترك يوسف وابنه نعمة الله بالإضافة إلى الأيقونات الخشبية مخطوطات منسوخة وملونة.

أُطلق اسم المدرسة الحلبية على النهج الذي اتبعه هؤلاء المصورون في أعمالهم الأيقونية، ويخمن الباحثون من استقراء أعمال يوسف الأب، أنه قد نسخ عن أيقونات كان عرفها في كنائس المنطقة، وأنه قد عاصر مصورين جوالين كانوا يترددون على المنطقة من جزر اليونان وقبرص، أما نعمة الله بن يوسف فقد زار أديار اليونان ونقل عن جدرانياتها وأيقوناتها جُملاً باتت في التركيبات التي ألف منها أيقوناته وكان بارعاً في ذلك ومتمكناً وقد أورث ذلك لابنه وحفيده.

ونذكر هنا أن الفن الكريتي كان منتشراً في الأماكن التي زارها نعمة الله وتتلمذ فيها وهذا الفن الكريتي كان بيزنطياً دخلت عليه تأثيرات الفن الإيطالي.

كان يوسف المصوِّر واحداً من تلاميذ ملاتيوس بن كرمة أسقف حلب ما بين السنتين 1612و 1634, وهذا أصبح فيما بعد بطريركاً للكرسي الأنطاكي لروم الأرثوذكس في دمشق باسم افتيموس الثاني ما بين السنتين1634 و1635. وكان هذا البطريرك العربي متفوقاً في علوم زمانه فانبرى إلى ترجمة الكتب الدينية إلى العربية وصحح ترجمات من سبقه. وكان من مواليد حماة، وتحكي سيرته أنه بدأ راهباً في دير مارسابا القريب من القدس، واستوفى هناك علومه الدينية باللغة اليونانية، وقد تتلمذ عليه في ذاك الدير الراهب اليوناني ملاثيوس الصاكزي وكان هذا بارعاً في تصوير الأيقونات، ثم صحب معلمه الروحي إلى حلب ثم إلى دمشق وتزامل مع يوسف المصوِّر.

وعندما شعر البطريرك ابن كرمة بدنو أجله أوصى بأن يخلفه الصاكزي فتبوأ هذا السدَّة البطريركية بين السنتين 1635 و1647.

وهكذا نستطيع القول أن فن تصوير الأيقونات كان رائجاً في بلاد الشام في الحقبة العثمانية على أيدي مصورين عرب ويونانيين في فلسطين وسيناء وحلب وأنطاكية وجبل لبنان، وقد واكب المصورون الحلبيون في القرن الثامن عشر آخرون مثل يوحنا القدسي وعيسى القدسي وميخائيل دمشقي وكيرلس الدمشقي.

أما في القرن التاسع عشر فقد راج أسلوب آخر هجن فن الأيقونة إذ مزج بين التراث الشرقي والصور الدينية الورقية التي كانت ترد البلاد من أوربة الغربية وهي من النوع المطبوع على الحجر أو المعدن أو الخشب.

لقد سمي هذا النهج أسلوب «مدرسة القدس» وانتشرت تلك الأيقونات في فلسطين وسورية ولبنان ومصر حيث جال المصورون المقدسيون أمثال يوحنا صليبا القدسي ونقولا تيودوري ويوحنا الأرمني بناءً على طلب دور العبادة والمنازل العائلية، ومنهم من استقر في الأصقاع المذكورة، وقد بادر هؤلاء إلى كتابة النصوص في أيقوناتهم بالعربية أو اليونانية أو الأرمنية أو السريانية وذلك بما يتماشى مع طلب الزبائن وكان كثير منهم حجاجاً لبلاد الشام والأماكن المقدسة فيها.

وفي سورية عُرِفَ مصور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واسمه نعمة ناصر حمصي وتتلمذ عليه فيما بعد ابنه إبراهيم، وربَّما كان نعمة هذا من تلاميذ المصور ميخائيل الكريتي الذي تنقل في بداية القرن التاسع عشر بين حواضر سورية ولبنان وتتلمذ عليه كثيرون.

كما عرف في لبنان اسم المصور الراهب بطرس عجمي.

إن نعمة ناصر حمصي وبطرس عجمي وغيرهم ممن لم يكتبوا أسماءهم على أعمالهم، يعدون جميعاً من المصورين الشعبيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لما في أعمالهم من حسٍّ فطري وعفويّة ظريفة.

❖ ❖ ❖

مراجع البحث

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

syriaques a peinures consevés dans les bibliographiqués d' Europe et d' Orient LEROY J. : Paris, 1964. ,Les manuscrits

Musee Sursock, Beyrouth, 1969. ,«Icônes Melkites» CANDA V. :

ZIBAWI M. : Orients Chrétiens, Paris, 1995.

Leiden, 2000. ,Documentation and Conservation of ART in Syria : (éd) ZAYAT E. et IMMERZEEL M.

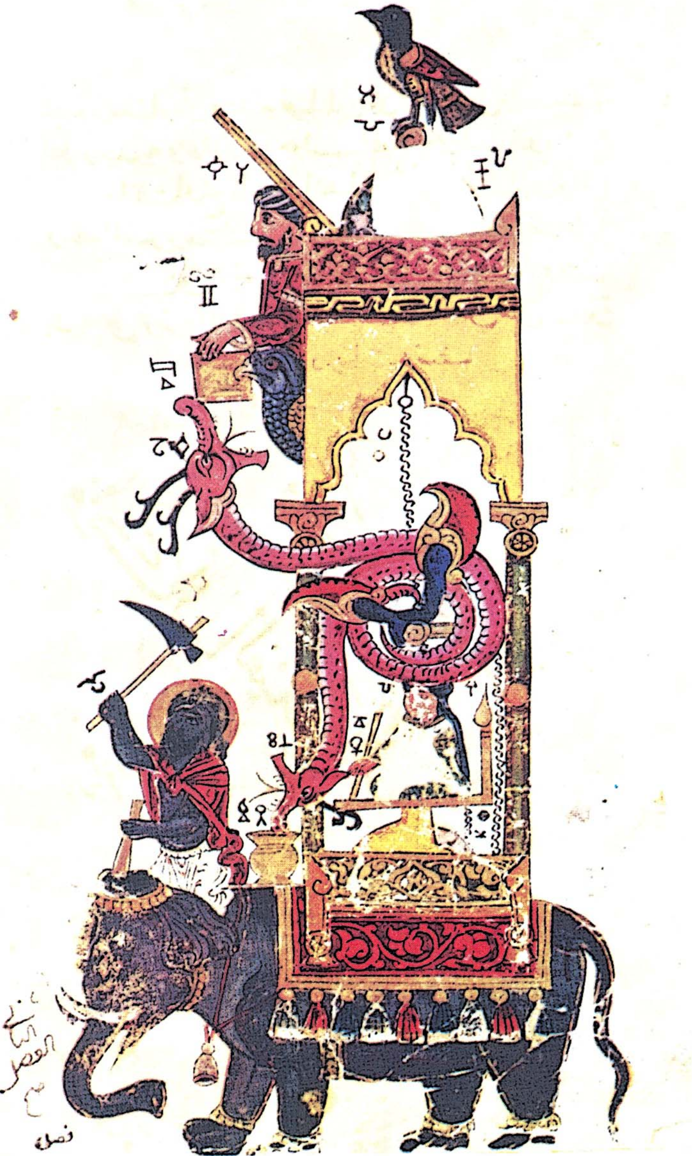
الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية

■ د.أسعد عرابي*

1 من 2



1 - الأصول... (1)



من مخطوط معرفة الحيل الهندسية - الجزري - سورية - 1315م.

لا بد من تثبيت ملاحظتين قبل معالجة الموضوع:

1 . إذا كان فن المنمنمات (رسوم المخطوطات) يمثل الصناعة النخبوية، فذلك بسبب ارتباطه بالمكتبات ودور الحكمة والعلم. علينا رغم ذلك أن نميز في البحث بين النماذج التي تحقق أصالة ذائقتها الإبداعية أو الابتكارية (التي تصب في مختبر الموضوع). والنماذج النقلية، أسيرة آلية التوارث الاستهلاكية للحرفة.

2 . تعتبر ذخائرها التراثية من أشد الصناعات الثقافية عرضة للتدمير والتشرذم والإخفاء والطمس خاصة التي أنجزت في الحقبتين الأموية والعباسية، ابتدأ ذلك منذ تدمير هولاكو لكنوز مكتبات بغداد عام 1258م، وانتهاء باستباحتها وبيعها من قبل المتعصبين، أو احتكار مجموعاتها في متاحف محدودة أو بين أيدي أصحاب المجموعات، وفي مستودعات المزادات العالمية وغير ذلك، أدى ذلك إلى فقدان أغلبها وتغييب بعضها، وإبراز بعضها الآخر لأسباب غير ثقافية، وهو ما يناقض «البارامتر» الجمالي الذي سنقيس به النماذج بمعزل عن شهرتها (ما بين الواسطي رضى عباسي وبهزاد، ميرزا علي ومظفر علي ومحمد راسم وعثمان ونقشي وسواهم).

سأعرض مثالين منهجيين في استخراج هذه القيمة:

1 . إن أبرز ما يميز منهج المنمنمة هو خروجها عن أصول المرئي، مما أعطى للصورة التنزيهية (اللاتشبيهية) فرصة الاندماج في المعنى العرفاني، وهو ما سمح بتصوير كل العناصر بما فيه الخلفاء خاصة سيرة الإمام علي وأهل البيت.

❖ فنان تشكيلي وباحث في الفن العربي.

وانتهاء بتطور صناعة التجليد والتذهيب والتخطيط أو التدوين والحليات والإبرو وسواها.

يعتبر الرسام هذا العالم بمثابة ورقة (أو جدار مسطح أو مرآة). تبدو لعبة الخروج إلى الهامش في هذا المقام أساسية، فكما تخرق الحلية في المصاحف هامش السور إلى مطلق المكان يخرج أحد فرسان المنمنمة من بطن الفراغ المهندس إلى الهامش، وكأننا في حالة عبور «برزخي» بالمعنى العرفاني، هو ما يرسّخ البعد الروحي في الرسوم حتى العلمية منها، ولو تأملنا رسوم الجزري (شيخ المهندسين) الميكانيكية وجدناها أقرب إلى الكائنات السيميائية، وهكذا كلما اقترب مجهرنا الجمالي من أسرار المنمنمة عثرنا على وجوه ابتكارات معلميها الذين ألهموا الفنانين المعاصرين.

تتطابق وجوه الابتكار في تقاليد تصوير المنمنمات مع أساليب أصالتها.

وهي التي ميزت حساسيتها التخيلية والروحية عن خصائص تصاوير الحضارات الرديفة، من صينية إلى هندية، ومن مسيحية رومانية إلى كولومبية وسواها.

لم تخرج وجوه وتنوعات مدارسها وتياراتها الإقليمية عبر أربعة عشر قرناً عن ارتباطها العائلي وانتسابها الجمالي المؤسلب. وذلك رغم الفروق الرهيفة بين مدارس الشرق والغرب فيها (كما هو بين التصوير المغولي والتصوير المملوكي)،

بدت شخصيتها «التنزيهية» متمايزة منذ بواكير رسوم المخطوطات، بل وقبل ذلك في رسوم الفسيفساء والأواني الزجاجية، ابتدأت روح المنمنمة منذ رسوم الحليات القرآنية الملونة برهافة عرفانية ساحرة، مستمرة مع صناعية الترقين والرقش والتذهيب والتجليد وتحرير القياس الورقي وتوضيب الصفحات، ثم استمرت بالرسوم المتسلسلة التي ترصد في نفس الموضوع والسيرة أحوالاً بصرية متزامنة، وهو ما طالعناه في رسوم الواسطي، راصداً أحابيل أبي زيد السروجي في «مقامات الحريري» العباسي، أو مراحل الوضع والولادة في نفس المقامات (1237م الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس). نمر من صورة القابلات إلى الأمير وبطانته ضمن ستة حجرات وستة صور متداخلة. كذلك الأمر في رسوم «كتاب



شاه نامه لشاه طهماز - تبريز (إيران) - 1530 - 1535م.

وحتى الرسول نفسه والصحابة (كموضوع الإسراء والمعراج) فالفراغ في هذه الحالة شطحي حدسي تتجلى فيه مساحة الحلم والمطلق. يكشف كتاب الغزالي «مشكاة الأنوار»[2]، الفرق الحاسم بين البصر المختص بأوهام الظاهر، والبصيرة المختصة بالحقائق الباطنة. وهو ما أوصل التصوير الإسلامي كما سنرى إلى إمكانية العبور في حيز من التنويط اللوني ضمن مقامات صوفية رهيفة، مطهّرة من الحجم والظل العمق المنظوري السكوني لخط الأفق، فالأشكال رمزية مسطحة أشبه بعرائس «خيال الظل» تتحرك إلى الأعلى والأسفل ضمن حيز إقليدي، بحيث تبدو العين «متوحدة الوجود» مثل «منظور عين الطائر» الذي ميزه عالم البصريات ابن الهيثم. وهنا تُرفع الحدود بين السمع والبصر (في موقع القلب).

2. يرتبط ازدهار المنمنمة بتاريخ الورق ابتداء من وصوله عن طريق سمرقند في منتصف القرن الثامن (من الصين).

الترياق» (1199م الموصل) حيث يتابع الرسام فيها معالجة أحد رجال البطانة في القصر الذي لسعته حية وذلك ضمن أربعة مشاهد متتابعة. وهكذا وصلت رسوم المخطوطات المدعاة بالمنمنمات في بعض حالاتها حداً تفوق دور الصورة فيها على النص المكتوب أو المنسوخ.

إذا كنا نملك آثار ازدهار الصناعات المرتبطة بالعمارة الإسلامية مثل الفسيفساء والزجاج المعشق[3]، خاصة ما أنجز منه منذ نهاية القرن السابع الميلادي (في عصر الوليد بن عبد الملك)، أقول فإن فن المنمنمات تأخر بسبب ارتباطه بالمخطوطات والمكتبات ودور العلم والحكمة، وهي الميادين التي ارتفعت فيما بعد منتصف القرن الثامن أي منذ العهد الذي وصل فيه اختراع الورق الصيني (الكاغد) عن طريق أسرى سمرقند. لن نعثر على أمثلة باقية إلا نادراً ما بين هذا التاريخ والقرن الحادي عشر الميلادي، وذلك رغم وصول أمثلة عن بدايات الحليات القرآنية ونسخها المعروفة. وهي التي ترتبط في نظام رسمها وتلوينها برسم المخطوطات. من المثير للانتباه وللريبة أننا فقدنا النماذج المبكرة حتى المنجزة منها بورق البردي في مصر. وهي الأسبق من الورق. ومما يزيد من إشارات الاستفهام أن فن رسم المنمنمات يتوازى ليس فقط مع الحليات وإنما أيضاً مع تطور النسخ والأقلام وطرز الخط، ففي العديد من هذه الحالات نجد أن الخطاط هو نفسه الرسام، وهو ما يفسر تقارب حساسية رسوم الغربان في مقامات الحريري، ورسوم كليلة ودمنة من طراز قلم النسخ المكتوبة بها.

سنعثر على نفس المقاربة حينما تقارن طراز الخط النستعليق (الفارسي) مع منمنمات العهود الإلخانية أو التيمورية أو الصفوية، في محترفات شيراز أو أصفهان وهيرات وتبريز وغيرها، بالإمكان اعتباره واحداً من الحقائق.

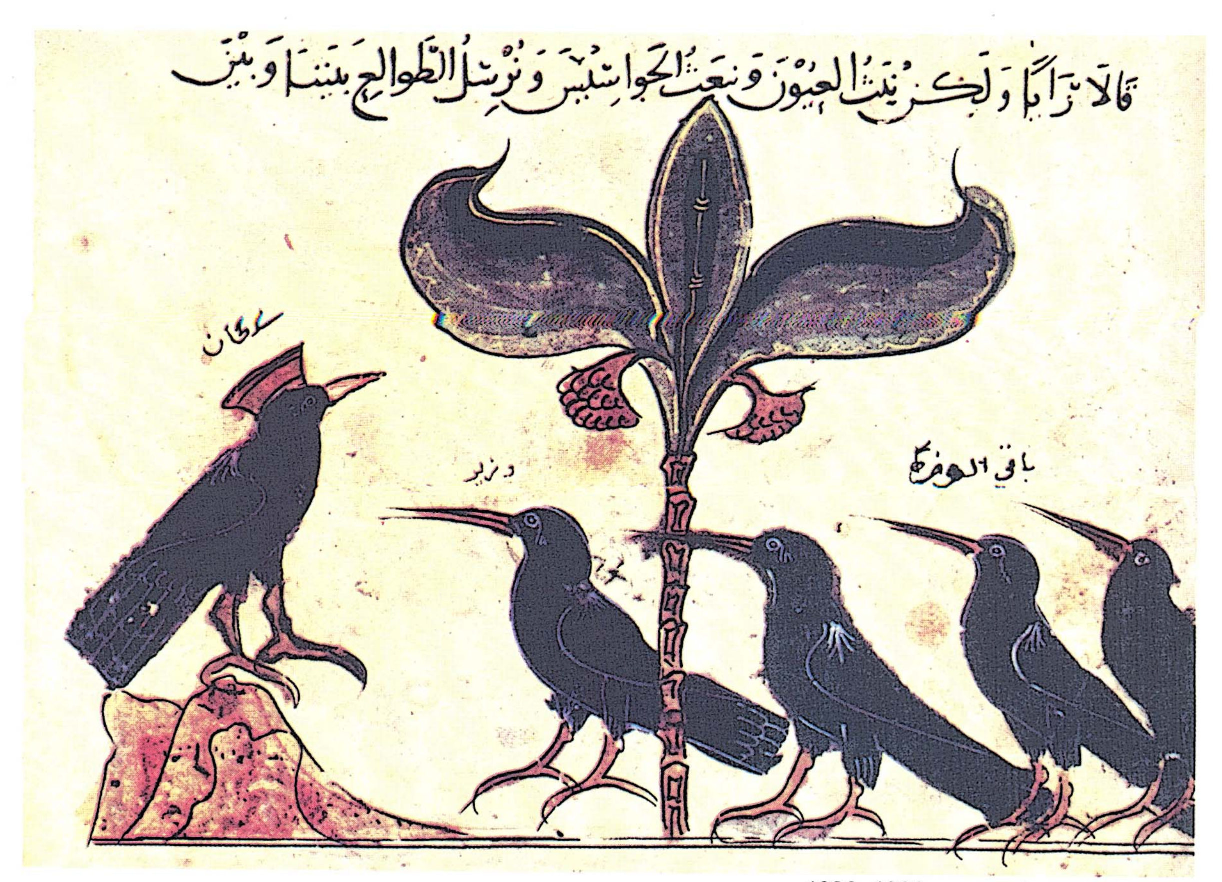
إن العلاقة الجمالية بين طراز الخط العربي وتيارات مدارس المنمنمات لم يدرس بعد، رغم أهمية هذه المقارنة في إثبات تمايزها الثقافي.

ترجع تنوعات مدارس المنمنمات (ضمن بوتقة الوحدة الفلسفية العامة) في جزء منها إلى تناسخ ذاكرة الصناعة المحلية في الأمصار والأقاليم المتباعدة ما بين أكرا ودلهي وبخارى وقرطبة وهيرات وقزوين وشيراز وتبريز وأصفهان وسواها. تتناسخ في هذه المحترفات والمكتبات المتنائية: الفنون الرافدية في مدرسة بغداد، والآرامية التدمرية والسوريانية في بلاد الشام، وتراكم الخبرة التصويرية الفرعونية والقبطية في مدارس مصر (كالفاطمية والأيوبية والمملوكية)، وتصب في ازدهارات مدارس إيران (الخانات والتيموريين والصفويين) سلالة التقاليد الفنية لعيلام وفارس والتراكم المزدكي المانوي، كما تشفّ التقاليد الهندية في مدرسة أكرا، ثم التقاليد السلجوقية في اسطنبول (وهنغاريا). دون أن ننسى تراشح هذه التيارات، وتقاطعها في الزمان والمكان بين بعضها البعض.

تماماً كما هو تأثير المصورين الإيرانيين في الاتجاهين المغولي والتركي، لنتذكر زيارة الإمبراطور المغولي همايون عام 1544 م للبلاط الصفوي وإعجابه الكبير بالتصاوير الشاهنشاهية، ذلك أن الشاه طهماز (1524 ـ 1576م) كان على رأس المصورين الذين استقبلوه، لدرجة أنه اصطحب منهم اثنين عند عودته إلى كابول من تبريز هما مير سيد علي وعبد الصمد.

كذلك الأمر عندما نقل الخليفة العثماني سليم الأول عام 1524م مكتبة تبريز (وريثة مكتبة هيرات) إلى اسطنبول مع مصوريها، مما طور المنمنمة العثمانية التي تعنى بتصوير سيرة الصحابة والنبي، ولكنه من الواجب الانتباه إلى استقلال تقاليد الرسوم العثمانية عن مدرسة أصفهان خاصة في بحر القرن السادس عشر وما بعده، ولو تأملنا مخطوطة ورسوم سليمان نامة (عام 1558م) لما وجدنا أدنى علاقة بالفنون الإسلامية الإيرانية. حيث تبدو رسوم المصور عثمان (المولود عام 1584م أقرب إلى شخصيات خيال الظل التركي (كراكوز وعواظ) منها إلى التقاليد الإيرانية في مدارس المنمنمات.

الواقع أن الدراسات الاستشراقية أحاطت خصائص وأصول الرسوم التركية (بما فيها السلجوقية) بالكثير من الغموض كما هي أصول التصاوير العربية الأموية في صدر الإسلام الشامي، يكفي أن نرجع إلى خصائص مخططات



كليلة ودمنة - احتمال سورية - 1200-1220 م.

المدن في العهود العثمانية وصور الحملات والمعسكرات والحواضر والفرق الموسيقية وعمال البلاط خاصة في عهد سليمان القانوني، ثم تأثيرها على الرسوم الأوروبية خاصة الهنغارية[4] حتى تثبت سذاجة الأطروحة الاستشراقية التي تجعل من التصوير الإسلامي بما فيه العثماني توليفاً آلياً بين مصدرين «اليوناني. الروماني. البيزنطي» من جهة و«الفارسي» من جهة أخرى، ولو عدنا إلى الرسوم الجدارية للقرن السابع والثامن الأموي لوجدنا أن أسلبة الشخوص لا علاقة لها بالفن الهلنستي، لنتأمل رسوم جداريات قصر الحير الغربي (عام 730م)، يثير الانتباه هذا الاستقلال في طراز رسم الموسيقيين (عازفا العود والناي) والصياد في الأسفل، بما فيه تقسيم الفراغ بطريقة سردية متزامنة المشاهد، علينا أن نبحث عن أصول الابتكار وأصالة خصائص المنمنمات في الأمثلة المؤسلبة بشكل أساسي، لو عدنا إلى صفحة «كتاب الترياق» التي تمثل البلاط العباسي في الموصل عام إنجازها 1199م (مودعة في المكتبة في باريس). لعثرنا على أسلبة تراكمية مذهلة تثبت كذب إدعاء الباحثين بأنها من أوائل المنمنمات، يمثل هذا المثال اليتيم ربما بعضاً من النوادر التي نفذت من تدميرات هولاكو وتيمورلنك وسواهما. لو تأملنا مخطوطة «الحشائش وخواص العقاقير» المودعة في متحف طوب قابو في اسطنبول والمنجزة في بلاد الشام عام 1299م (ترجمة عن ديو سقوريدس)، لعثرنا على بصمات الاستقلال الصريح عن النسق البيزنطي في التصوير، تكفي المقارنة بين رسمتي الكرمة والعدس، حتى ندرك تطابق الأولى مع المصدر اليوناني واختلاف أسلبة الثانية عنها، لدرجة أنه يمكننا الحديث عن خروج الأولى عن مزايا رسوم المخطوطات الإسلامية، وانتساب الثانية بشكل صريح إلى أسلبتها فالكرمة واقعية وصفية في حين تمثل نبتة العدس التصور التنزيهي في



مخطوط البيطرة - بغداد 1210م.

حساسية المخطوطات العلمية في أرض الإسلام.

يستغرق المستشرقون في الحديث عن المنمنمات الإسلامية في إيران التيمورية والخانية والصفوية على أساس أنها فن متناسخ عن الساساني وعن الحكمة المزدكية التي كان داعيتها ماني رساماً، ولكن هذا الأصل التراكمي لم يصلنا منه إلا نماذج محدودة لا تكفي للمقارنة أو للإثبات العلمي لهذه الأطروحة. ففنّ المنمنمات على تباعد أقاليمه أقرب إلى التجربة الصوفية من ناحية شموليته الكونية، فهي تبدو «جوانية» وجدانية ووجديّة أبعد ما تكون عن الإنطوائية الإثنية أو أية عصبية تدعو إليها الفتن الاستشراقية. (فالواسطي أسبق من بهزاد بثلاثة قرون). إنها أشبه بدعوة تقسيم مالا يقبل القسمة من أجل أن تنال من وحدة تقاليد المنمنمة الإسلامية على تعددية تياراتها[5]. لكن هذه التعددية لا تبرر التقسيم الحاد بينها (لأن إطلاقه لا يخلو من التعسف). رأينا كيف كان القواد العسكريون يحملون مع حملاتهم في كل مرة الصناعيين والرسامين إلى مراكز الخلافة والإمارة والسلطة. كانت اسطنبول تستقطب العديد من صناع الشام ومصر (مثل خزف القيشاني الذي كان يصنع في دمشق). من المعروف أن تيمورلنك أخذ معه إلى حواضره الآسيوية المصور أحمد بن عربش من بلاد الشام. ناهيك عن حركة الكتاب والمنسوخات الدؤوبة ضمن خارطة دولة الخلافة الإسلامية، وهو ما جرى في العهدين الأيوبي والمملوكي خاصة بين مكتبات مصر وبلاد الشام. كثيراً ما كانت النسخ المرسومة متعددة اللغات: العربية والبهلوية والتركية أو الآردية، تماماً كما هي النسخ التي تلت مخطوطة ورسوم المهندس الشامي الجزري عن الميكانيك والحيل الهندسية. فقد فقدت أغلب صفحاته (فيما عدا التي يحفظها متحف متربوبليتان في نيويورك) ونعرفه من نسخه التالية خاصة التركية ـ العربية في القرن الثالث عشر الميلادي

الأنطاكية):

يمثل أصحابها منذ صدر العهد الأموي في دمشق الشرائح النخبوية من أهل الذمة المسيحيين السوريين، وهم الذين شغلوا مسؤولية الديوان الخلافي الحضري منذ القرن السابع وساهموا في حركة الترجمة ونقل الصناعات والعلوم من اللغة السوريانية واليونانية إلى العربية لم نعرف من هؤلاء ولا اسماً بيزنطياً رومياً واحداً (بعكس ما يصبو إليه الاستشراق). وإذا أثارت تصاوير جداريات بيزنطية الإعجاب من الخليفة الوليد بن عبد الملك وسواه[6] فإن جدر الفسيفساء المنافسة سواء في الجامع الأموي أو مسجد الأقصى وسواهما، أنجزت بأيدي الصناع المحليين من الذين أسلموا أو الذين بقوا على دينهم من أهل الذمة. ودونما أدنى استقدام من صناع بيزنطة.

وأغلب الظن أن تغييب نماذج المنمنمات قبل القرن الثاني عشر ميلادي تمت بهدف طمس تأثير تصوير الأيقونات المسيحية في بلاد الشام على تقاليد المنمنمات الإسلامية، نتبين أصداءها في النماذج الباقية على تباعدها الزمني، وذلك من خلال بناء التكوين على أساس التناظر المعماري المكسور أو من خلال نسق تواتر الأشخاص وتزاحمهم على طريقة تجميع الحواريين ومجالسهم. يكفي أن نقارن رسومات مقامات الحريري بها حتى ندرك عمق القرابة والوشائج الذوقية في تقسيم الفراغ وتوزيع الأشخاص واتصال منحنيات ثنيات الملابس والآهلة، نعثر في رسوم المقامات على نفس الهالات التي تطوق رؤوس القديسيين والحواريين، ولكنها فقدت وظيفتها القدسية لأنها تحولت إلى صيغة بصرية تؤكد أهمية الشخص (مقارنة بالآخرين) أكثر من قدسيته. سنحلل نماذج عنها في الفصل التالي.

لعلّه من الجدير بالإشارة أن الهالات المسيحية المشرقية لا تشبه الهالات البوذية الصينية التي تسربت إلى تصاوير المنمنمات الإسلامية في المحترفات الآسيوية كإشارة إلى قدسية الصحابة وأهل البيت والنبي. فهي أقرب إلى تاج من ألسنة اللهب، تشبه التي كانت تطوق تماثيل بوذا أو رمزه زهرة اللوتس، استخدمت هنا أيضاً لإخفاء وجه الرسول وأهل البيت حتى لا تقع في التمثيل البيزنطي.

تكاد تكون رسوم «رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا»



من مخطوط الاعشاب وخواص العقاقير - ديوسكوريدس - شمال العراق أو سورية - 1229م.

وما بعده. نعرف من مقامات الحريري مثلاً من عشرة نسخ متباعدة الزمان والمكان رغم أن أشهرها ما رسمه محمود ابن سعيد الواسطي في بغداد عام 1237 م. (والمودعة في المكتبة الوطنية في باريس).

إذا كانت البحوث الاستشراقية تبالغ في عنصرية أصول المنمنمات فهم يغضون الطرف عن مصادر انطلاقته الأساسية، أي ما بين ذخائر الأيقونة المسيحية والمحمول الكرافيكي الصيني.

المصادر الأولى للابتكار:

لا يمكن تشخيص مواطن الأصالة في هذا الابتكار إذا لم ندرس عن قرب التأثير الجمالي لهذين المصدرين المتباعدين في التوليف التشكيلي والحضاري الجديد.

1 - تأثير الأيقونة الآرامية. السوريانية، سواء اليعقوبية منها أن النسطورية (مما يُعرف اليوم بالملكية أو العربية

المنجزة عام 1287م أقرب إلى هيئة الحكماء والحواريين في الأيقونات الشرقية، (محفوظة في مكتبة جامع السليمانية في اسطنبول).

يكشف المنهج الجمالي المقارن ما خفي من توثيق ويفضح التغييب البريء وغير البريء للنماذج، أو تحريف وتزوير تاريخها، (لا يبرر اختفاء مصاحف عثمان مثلاً إنكار وجودها)، كما وأن ترقين المصاحف وتطور فنون الكتابة والوصول بقلم الكوفي إلى الطومار وسواه في العهد الأموي، كل هذا يثير الأسئلة حول غياب رسوم المخطوطات عن الشراكة في هذا التطور! خاصة براعمها الأولى المرافقة للانتشار السريع في الورق والمكتبات، هل يمكننا أن نتصور خطورة طمس ثلاثة أو أربعة قرون أولى من فن المنمنمات؟ وقطع بالتالي صلته الرحمية بروافده الصناعية وبالفن المسيحي المحلي؟

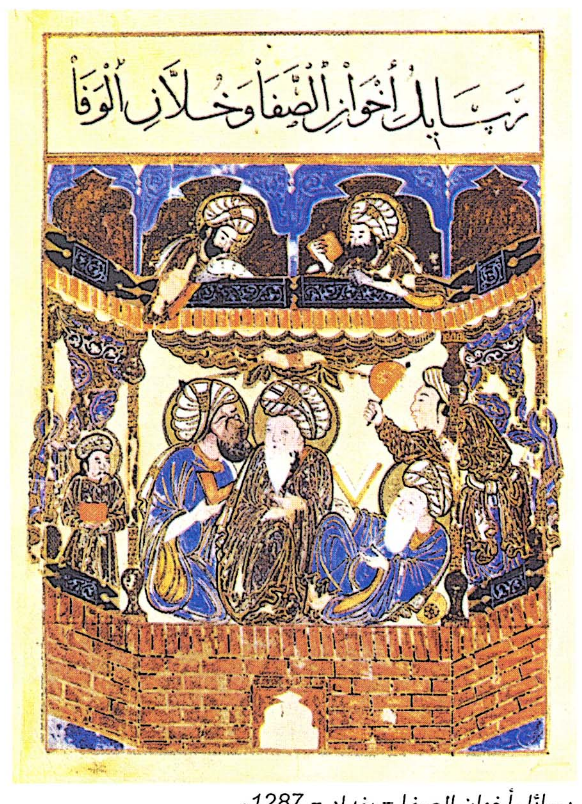
2 ـ تأثير التصوير الصيني:

إن الحديث عن الفرق بين استعارة الهالات المسيحية والهالات الصينية يشير إلى أنه لا يمكن إرجاع التأثير إلى مصدر أحادي.

يعتبر وصول اختراع الورق الصيني عن طريق أسرى سمرقند منتصف القرن الثامن من أبرز المنعطفات الثقافية في ميدان المكتبات وازدهار دوائر العلم والحكمة حتى أصبح «حي الوراقين» من ثوابت خطط المدينة الإسلامية.

يمثل الورق (مثل الحرير) حساسية حضارية أكثر منه مجرد استعارة علمية، فقد حمل معه الحساسية الكرافيكية الصناعية الصينية، كما حمل معه خصائص الترميز الساخر الذي تمتعت به عرائس مسرح الظل الصيني. وهو الذي انتشر بكثرة في الحواضر الإسلامية في الفترة العثمانية، فلم يعد يخلو منه حي على غرار ما شهدناه في دمشق والقاهرة. سنعثر على سماته في رسوم المنمنمات الأيوبية والمملوكية والعثمانية والصفوية (خاصة لدى محمدي).

ترجع عراقة التأثير الصيني إلى أبعد من ذلك بكثير، حيث تكشف نماذج البورسلين الصيني التي عثر عليها في «قصير عمره» هذه العراقة، كما عثر في سامراء على خزف عباسي يرجع إلى القرن التاسع يشبه الخزف الصيني. استمرت هذه



رسائل أخوان الصفا - بغداد - 1287م.

الرغبة في المحاكاة للفن الصيني في القاهرة خلال العهد الفاطمي وخزفه القريب من الصناعة الصينية. نعثر عموماً على الزخارف الصينية في تصاوير مصر وسورية وتركيا وإيران، وتكشف بعض مقاطع من مذكرة رحلة ابن بطوطة الإعجاب العميق بالتصوير الصيني، كما يتحدث المؤرخ الصفوي دوست محمد في مؤلفه: «كتاب التاريخ الموجز لفن التصوير» عن تفوق ازدهاره في الصين. يرمز طريق الحرير إلى تواصل استيراد الحواضر الإسلامية لمحفورات العاج والتحف والبورسلين وسواها من الصين. حيث بشكل ميناء سيراف البرزخ الرمزي بين عالم التصوير الصيني وعالم المنمنمات الإسلامية.

يبدو أن التأثير المباشر للتصوير الصيني كان بليغاً في محترفات آسية (المغولية ـ الصفوية) قبل أن يتنقل إلى المخطوطات العثمانية وسواها. فقد شاعت في العهد الصفوي الرغبة في محاكاة الخزف الصيني المزجج وتسرب شكل

قصب البامبو الصيني إلى المناظر الصفوية رغم عدم وجوده في إيران، كما تسربت رسوم أنواع الحيوانات الخزافية الصينية بما فيها طائر السيمورغ (أو العنقاء نفسه)، إضافة إلى التنين والحصان السماوي (البراق)، والأنواع الصينية من الحيوانات الهجينة مثل أبي الهول.

كما وأن التأثير التصويري كان صريحاً في حياكة بعض نماذج الغيوم والأشجار والطيور، (في المحترفات الصفوية والمغولية).

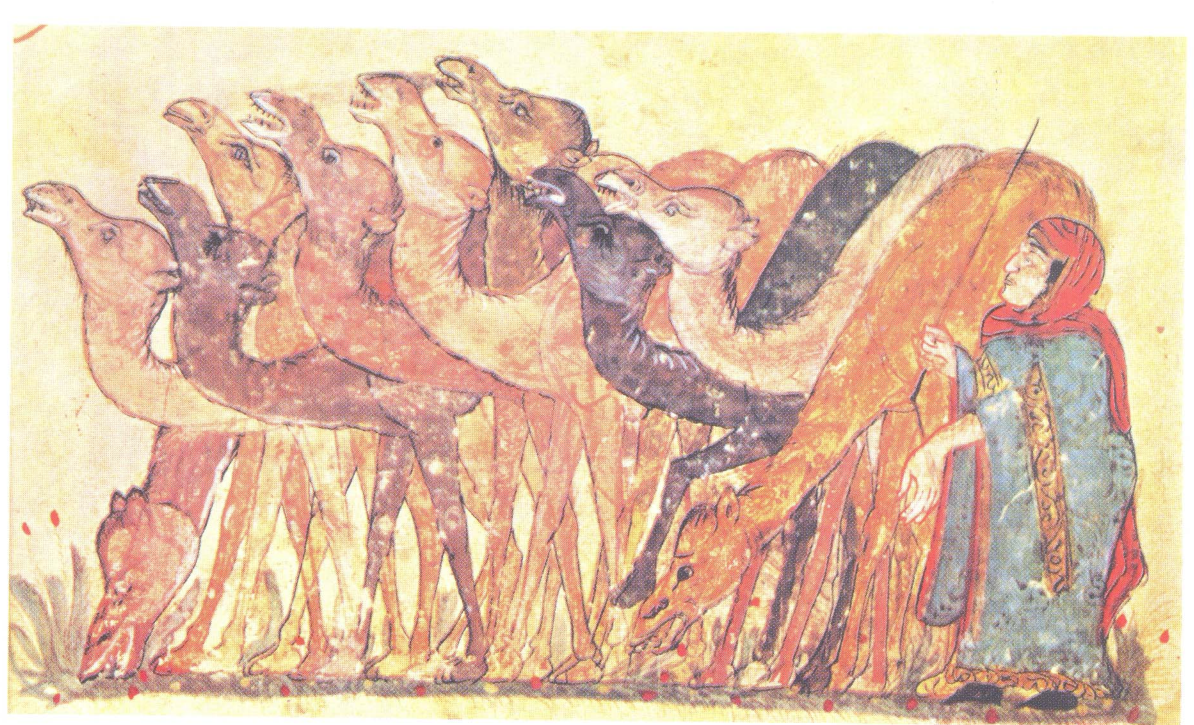
يبدو الإقرار بوجود رسامين صينيين في البلاد المغولية خجولاً، نعثر على ذكره شتاتاً، على مثال العلاقة القائمة معهم خلال فترة الإمبراطور ورسام المنمنمات علي أكبر خان (مؤلف الكتاب اليتيم حول تقنيتها الصباغية).

إن ما يتجاوز حدود الذكر التاريخي والموضوعات هو المنهج «الطاوي» البوذي وانتقال بعض من حساسيته إلى المحترفات الإسلامية المذكورة.

توصل فنانو محترف علي أكبر خان إلى تسجيل أكثر من مئتي وخمسين نوعاً من الطيور، (بواقعية صينية صريحة)، ورسمت جميعها عن الطبيعة لتستخدم في التشكيلات النهائية للمنمنمات، على سبيل المثال ملحمة فريد الدين العطار الصوفية: «منطق الطير»، حيث يشطح المصور عن حدود الأمانة الواقعية والوصف التشريحي إلى درجة كبيرة من الاختزال الذاكراتي أو الصدفوي الحدسي، هو ما يفعله الفنانون الطاويون في الصين، يذكر «تاريخ الأخبار» أن عدد الفنانين الذين جمعهم أكبر لإعداد مخطوطة «حمزة نامة» بلغ المائة، من صناع الورق والمجلدين والمرقنين والمهذبين والنساخ والمصورين إضافة إلى صبية معاونين من أجل إعداد أنواع الصباغة والفراشي وصقل الورق، يذكر أنه كان بينهم صينيون، واختص المصور منصور بالطواويس والطيور وبحمار الوحش وسواهم من الحيوانات البلاطية. تعتمد تقاليد هذه المحترفات على الرسوم التحضيرية السريعة التي تنقل فيما بعد إلى اللوحة النهائية بوسيلة التثقيب والهباب على الطريقة الصينية.

علّم الصينيون جيرانهم هؤلاء، بأن اسم الفنان الفرد ليس مهماً فقد كانت تحمل صورهم عدة أسماء ولا زالت هذه العادة حتى اليوم، هو ما كان يجري في المنمنمات المغولية.

أما الورشات الصفوية فكانت تمهر المنمنمة أو المخطوطة



مقامات الحريري - من رسوم الواسطي - بغداد - 1237م.



مقامات الحريري - رسم الواسطي - بغداد 1237م.

باسم مسؤول المحترف، أو اسم البلاط الذي يشرف عليه، ولذا فإن المنمنمات التي تحمل اسم بهزاد، ليست بالضرورة منجزة من قبله.

ذكر اليعقوبي في كتابه «البلدان» أنه كان يوجد في بغداد منذ القرن الثامن للميلاد سوق خاصة لبيع الصناعات والرسوم الصينية (ص252 . ص8).

كما ورد في المصادر الصينية نص تاريخي يشير إلى وجود فنانين صينيين عند العرب في منتصف القرن الثامن الميلادي، فالكاتب الصيني توهوان الذي وقع أسيراً عند المسلمين عام 1350 م ونجح في الهروب سنة 1360 م ذكر في كتاب له عن مدينة الكوفة أن صناعاً من بني وطنه كانوا فيها وأنهم علموا الصناع المسلمين نسج الأقمشة الحريرية وصناعة التحف الذهبية والفضية فضلاً عن النقش والتصوير راجع:

artisans Chinois a la capital abbasidez P. Pelliot:

en 750 – 762. {Les

Poung Par – 1962 – N = 26.pp: 110 – 112.

(مذكورة في 3 . ص8).

ثمة إشارات عديدة في التراث العربي الإسلامي تشير إلى مهارة ودقة الصينيين في الفنون البصرية على غرار: الهمذاني: «كتاب البلدان» والمسعودي: «مروج الذهب» والثعالبي: «لطائف المعارف» والنويري: «نهاية الأرب».

كثيراً ما كان الفنانون يقارنون جودة أداء المنمنمة بالصور الصينية، وكأنها مثال يُحتذى على مثل هذه الشهادة لدى بعض المؤرخين الصفويين. في تلك الفترة عُرف الفنان محمدي بأنه فنان صيني اعتنق الإسلام. تميز بشخوصه الهزليين والراقصين المتصوفين.

كان بعض الحكام المتنورين يرسلون بعثات فنية إلى الصين كما هو حال العاهل شاه رخ (1377 . 1447 هـ) فقد أوفد مصوره غياث الدين عام 1405 م إلى الصين. وهكذا فقد حفظت بعض المخطوطات المناهج الصينية في التصوير، لعل أبلغها رسوم كتاب رشيد الدين (جامع التواريخ) من العصر الغزنوي (1310م)، خاصة في بعض صفحاته مثل رسم العبد الزنجي الذي يروض جواداً جامحاً ثم رسوم «كتاب الآثار الباقية» للبيروني، (منجز عام 1307 م ومحفوظ في أدنبره)، تكاد تكون المناظر فيه صينية بحتة. كذلك بعض صفحات نسخة كتاب «منافع الحيوان» (المحفوظ في مكتبة مورجان في نيويورك).

الواقع أن تسرب نظام «الظل والنور» لم يكن مصدره أوروبة بصورة متأخرة فقط، وإنما كان نتيجة لعمق التأثير الصيني، وهو ما نجده صريحاً في بعض الصيغ المغولية، كذلك فإنه ربما يكون المنظور المتوازي المطبق في منمنمات المحترفات الإسلامية عموماً مشتق من المنظور المقلوب (العمودي) الصيني.

لا شك بأن طمس التأثير الفني للصين يعتبر من خفايا الأحابيل الاستشراقية. فقد كان صريحاً حتى منذ العهد العباسي، فهيئة الوجوه الصينية بما فيها العيون النجلاء كان طابعها غالباً على رسوم (حتى الواسطي). ثم في كتاب «البيطرة» الذي وضعه أحمد ابن الحسين الأحنف في بغداد عام 1210, (والمحفوظ في متحف طوب قابو. اسطنبول)، بل إن رسم الأحصنة في تلك الفترة لم ينج من بصمات الأسلبة الصينية.

إن تطنيش المستشرقين عن التأثير الصيني يشبه طمس نظيره الهندي (في الفترة المغولية)، وهو ما يحتاج إلى دراسة مقارنة من جديد. لقد غذّت هذه العصبية العلمية سلبياً دراسات علماء وبحاثة بمستوى: ألكسندر بابا دوبولو واتنغهاوزن وكولفان وسورديل وإيكوشار. ذلك أن مصلحة هؤلاء الإيديولوجية إخلاء المصادر للأحادية الثقافية: اليونانية . الرومانية . البيزنطية. ولم يكن هؤلاء أيضاً بمنجى من إهمال التأثير الصوري للأيقونة المسيحية ووصول أولى نماذجها المحفوظة في المتاحف في القرن الثاني عشر الميلادي. أي عدة سنوات قبل تدمير هولاكو لمكتبات بغداد وسواها عام 1258م.

تمركز تأثير الأيقونة في الفترة التي سبقت تدمير بغداد. في حين أن التأثير الصيني أصبح حاضراً مع ازدهار محترفات إيران والمغول الهندية والعثمانيين، أي بعد القرن الخامس عشر الميلادي، وبعد أن استردت المخطوطات والمكتبات عافيتها وازدهارها. تكشف المقارنة بين تأثير

الطرفين حساسية الفروق بين هذه التيارات المتباعدة في الزمان والمكان. لنأخذ على سبيل المثال وليس الحصر تعددية نسبة احتشاد الشخوص في الصفحة المرسومة. نجدها لدى محمود بن سعيد الواسطي على شخصيات محدودة العدد. قد تقتصر على شخص واحد في بعض الحالات (كما هي منمنمة رهط الجمال)، وبالعكس فإن التشكيلات الصفوية ـ المغولية ـ العثمانية. تحتشد وتزدحم بالفرسان والمعارك ورجال البلاط والموسيقيين والراقصين وغيرهم بطريقة بانورامية. نعثر في الأولى على بقايا تأثير تقاليد الأيقونات ذات الثالوث المسيحي مع هالات الحواريين الدائرية. ونعثر في الثانية على أصداء علاقة الفراغ بالإمتلاء وبانورامية المشهد «الطاوي»، حيث تتحدد في الحالتين خصائص الفراغ «التنزيهي» أو الشطرنجي المسطح، ولوغاريتمية الأرابسك المتصلة بنظام السجاجيد والحلزونيات السردية خاصة في الموضوعات الصوفية.

تساعدنا الدراسة المقارنة في هذين التأثيرين على تثبيت وجوه استقلال تقاليد فن المنمنمات عنها وعن سواها، وكشف جوانب الابتكار التي تمثل سماتها الجمالية المتمايزة، ورسوخ تقاليدها التعبيرية التي تتناقض مع عزلة النماذج وانشراخها عن نظرائها المخفية أو المفقودة أو المستترة بسبب الحروب العسكرية والثقافية (خاصة في الفترة الأولى)[7].

إذا وجد المصور محمد راسم في العودة إلى تقاليد المنمنمات سلاحاً ثقافياً يقاوم به استعمار الجزائر، فقد كان يدرك الموقع المركزي لهذا الفن النخبوي من الخصائص الثقافية الموروثة.

ولكن ذاكرة المنمنمات تظل أسيرة المتاحف والمستودعات والأحكام الاستشراقية، وفي قبضة المزادات وأصحاب المجموعات، حتى لنكاد لا نعثر إلا على النذر اليسير منها في المتاحف الإسلامية، وهنا ندرك المعنى الرمزي لمبادلة متحف الفن المعاصر في طهران لوحة الفنان الأمريكي ويليام مرونينغ، مقابل استيراد بعضاً من صفحات «سفرنامة» من متحف متروبوليتان في نيويورك.

❖ ❖ ❖

الحواشي والمراجع:

1- ألقي ملخص البحث في مؤتمر المنمنمات الإسلامية ـ أصفهان 2002 م

2- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار.

3- يعترف الباحث الفرنسي جاك لافون في كتابه عن الزجاج المعشق، أن أوروبة لم تكتشف أصله الدمشقي. الأموي حتى بداية الأربعينات عند اكتشاف محترفاته من قبل البعثة الفرنسية، كما يعترف بأن كل البحوث كانت تتصور أنه ظهر مع الكنائس الغوطية في القرن التاسع الميلادي. في حين أن محترفات دمشق التي حققت نوافذ الجامع الأموي كانت قائمة منذ بداية القرن الثامن للميلادي وهو ما يتناقض مع دعوى المستشرقين مع الفسيفساء من بيزنطة Jacquc LAFON: Le. VITRAIL. بالطبع تعدلت النوافذ من الشمسيات (التي كانت تعتمد على ترصيع شظايا الزجاج في مادة الجص. أما الجديدة (في القرن الثامن عشر) فتعتمد على الفواصل.

4- راجع كتاب: GEZA FEHER 'MINIATURES TURQUE', ^(Des Chroniques Sur les campagnes de Hongrie) LibRairie GRUND – PARIS - 1978.

5- راجع للمقارنة مع التصوير الساساني كتاب جاد هو:

IRAN PARTHS ET SASSANIDES, ROMAN GHIRSHMAN
L Univers des forms, dirigee par Ander MALRAUX
Librairie Ggallimard. 1962

6- أنا أميل إلى استبعاد هذه المشاعر لأنهم لم يزوروا القسطنطينية (بيزنطة) في حياتهم.

7- إذا كان من التعسف النسبي الحديث عن وحدة لباس أسلوبية تجمع المنمنمات، فإنه من التعسف الأكبر إدعاء وضوح التيارات القومية، فالتأثير الصيني في مشرق المحترفات الإسلامية تبدى بجمهرة البشر في المنمنمة وبالعكس فإن تأثير الأيقونة في مغربها تبدي بتواضع عدد الشخصيات المرسومة، كذلك الأمر في موضوع التسطيح والتظليل والفرق بين المنظور المتوازي والمنظور العمودي.

شلبية إبراهيم..
صدق الموضوع وبهاء المعالجة.

■ د.محمود شاهين*



الأراغوز - باتيك.

تنفرد تجربة الفنانة شلبية إبراهيم، بجملة من الخصائص والمقومات، تجعل منها علامة بارزة في التشكيل السوري المعاصر بعامة، والتجارب الفنيّة التشكيليّة الأنثوية العربيّة بخاصة. فهي نسيج متوافق ومنسجم ولافت من صدق وبساطة الموضوع، وبهاء وعفويّة المعالجة، وهذه القيم الفنية والتعبيرية، حافظت عليها في أعمالها كافة، على اختلاف التقانات التي اشتغلت عليها، والمراحل التي مرت بها هذه التجربة.

تعلمت الفنانة شلبية الفن بنفسها، ومارسته بكثير من الصدق والتلقائيّة والحرية والبراءة، مكتفية بتصعيد معارفها وخبراتها، عن طريق الانكباب المجتهد والدؤوب على إنتاج اللوحة وعرضها، وفتح حوار دائم مع زوجها الفنان التشكيلي المعروف (نذير نبعة) الذي يمتلك شخصيّة فنيّة مغايرة لشخصيتها. فهو أكاديمي متمرس، يُمعن بدراسة منجزه الإبداعي البصري وعناصره، ويدرك تماماً كل خطوة يخطوها في عالم الفن الرحب، ولديه شهية مفتوحة على البحث والتجريب، قادته من أقصى الواقعيّة إلى أقصى التجريديّة، أما تجربة شلبية، فقد حافظت على مقوماتها الأساسيّة التي نهضت عليها، وتكونت من خلالها، لعل أبرزها وأهمها، الالتصاق الحميمي والنقي، ببيئة التكوّن الأول، على ضفاف النيل وحكاياه وأساطيره وعالم الريف المصري البسيط، وبراءة وصدق التعبير، عن هذه البيئة ومفرداتها.

واللافت أنه رغم أهمية هذه التجربة الفنيّة وغناها، لم

* نحّات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



العروسان والناي - مائي.

تلق ما تستحق من الدراسة والاهتمام، من قبل النقاد والفنانين، وإنما جاء الاحتفاء الأبرز بها من قبل الأدباء!!

الجذور والمناهل

ولدت شلبية إبراهيم عام 1944 في قرية (جزيّ) التابعة لمركز (منوف) بجمهورية مصر العربية. بدأت رحلتها الأولى مع الفن التشكيلي مطالع الستينيات من القرن الماضي بتأثير عدة دوافع ومحرضات أهمها وأبرزها: الموهبة الحقيقية والأصيلة التي امتلكتها، والتي سرعان ما أخذت طريقها إلى التحقق منذ تعرفها إلى زوجها الفنان نذير نبعة الذي كان يدرس الفن التشكيلي (التصوير) في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، حيث حرّضها انكبابه على ممارسة الرسم والتصوير على فعل ذلك، بعد أن تحركت في داخلها كوامن هذه الموهبة، وكانت البداية مع الألوان المائيّة.

في مقال حمل عنوان (شلبية إبراهيم... من الريف إلى زمن الفن الجميل)[1]، أشار الفنان نبعة إلى أن شلبيّة في تلك الفترة، أبدت رغبتها في الدراسة، بعد أن تملكها حب الفن، وتجاوزت في ذلك اللعب وإرضاء الآخرين أو إدهاشهم. ويؤكد:



توأم - باتيك.

(لقد قررنا أن تدرس في القسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وقدمتُ مجموعة من رسومها إلى أستاذي «عبد العزيز درويش» أستشيره في الأمر، فكان جوابه رحمه الله ورحم خفة دمه «العم ماتيس كان عاوز يعمل كده» أنت عاوز تبوّظ الحاجات الحلوة دي بالأكاديميّة بتاعة أهلك؟!

وهكذا انصرفت شلبية عن فكرة دراسة الفن، حفاظاً وصوناً للقيم الفنيّة العفوية والساحرة التي احتضنها فنها، وتألق من خلالها، فقد حلق فنها على جناحي حرية التعبير وبراءته، حاملاً طلاوة الحياة وطفولتها وزهوتها البكر.

في حوار لي معها نشرتهُ في جريدة البيان الإماراتيّة[2] أكدت شلبية أن الطفولة هي مصدر إلهامها، وأعمالها جميعاً مستوحاة منها. تقول: «كل ما يرتمي في لوحاتي مصدره الطفولة، اللوحة عندي هي الدلتا الواقعة على شاطئ النيل، والنيل مصدر الحكايا والأساطير، بدءاً من حكاية الجنية إلى آخر هذه السلسلة الخيالية التي يعيشها الطفل، وتؤثر بخيالاته وأفكاره، حيث (الحدوتة) التي كانت ترويها لنا جدتنا فوق المسطبة، أذكر منها قصة الجنية التي كانت تظهر في النيل وتسرّ أجمل شباب القرية أو المدينة ثم تحوله إلى حصان. من هنا حوّلت الحصان في لوحاتي إلى إنسان. فهو يرمز للحرية، وفي نفس الوقت للحكاية التي لا تزال عالقة في ذهني».

هذا المخزون من الحكايا الذي كوّنها وتكونت هي فيه، شعرت بوجوده داخلها، منذ وقت مبكر، لكنها لم تعرف كيف تُعَبّر عنه، وبأية وسيلة.

في البداية، وكانت دون العاشرة من عمرها، حاولت إخراج هذا المخزون الفكري والبصري ورميه فوق صفحة الرمال المتيسرة لها، عبر خطوط وأشكال بسيطة، لم تجد صعوبة في إنجازها، لسهولة التعامل مع الرمل.

يقول الفنان نذير نبعة في مقاله المنشور في مجلة العربي المنوه عنه سابقاً: (... وهكذا تكوّن عالم موهبتها على ضفاف النيل، في ظلال الخضرة الخصيبة، تحت أشجار غيطان وبساتين قريتها الصغيرة (جزيّ) وعلى مساطب بيوتها مع حكايات الجدّات، وفي سكون الليل وعتمته المليئة بفيض الخيال الذي كان مرتعاً خصباً لأبطال تلك الحكايا تتجسد في ضوء القمر، وأصبحت صوراً أكثر حقيقة من ضوء القمر الواقع نفسه).

بعد النيل وضفافه وحكاياه وأساطيره، انتقلت الفنانة شلبية مع زوجها إلى مدينة (دير الزور) السوريّة الناهضة على ضفاف نهر الفرات، لتساهم هي الأخرى بتغذية خيالها وذاكرتها البصرية، بصور جديدة تلتقي مع صور حكايا النيل بأكثر من جانب.

يقول نذير الذي عُيّن مدرساً لمادة التربية الفنية في (دير الزور) عقب عودته من القاهرة إلى سورية منتصف الستينيات من القرن الماضي: (كنت مشفقاً عليها من هذا التغيير بين الجنوب والشمال، إلا أن طبيعة هذا البلد، ووجود الفرات وأجواءه المشابهة للريف المصري (كانت دير الزور أقرب إلى أجواء محيط المنصورة) وكان نتاج التعايش مع هذه البيئة الجديدة، معرضها الفردي الأول في صالة المركز الثقافي العربي بدمشق عام 1917).

مؤثرات لاحقة

انكفاء الفنانة شلبية إبراهيم إلى موهبتها، واعتمادها الرئيس على خبرتها الفنية المكتسبة بالممارسة والعرض: حالة جديدة بدأت تتعايش معها، وشيئاً فشيئاً عزفت عن فكرة الدراسة بشكل نهائي، بل إن هذا العزوف - كما يقول نذير - (لاقى هوى في نفسه ونفسها أيضاً. لاقى هوى في نفسه لأنه كان معجباً بما تُنتج، وفي نفسها، لأنها كانت قد بدأت قناعتها بما تعمل تترسخ في نفسها، بل كان لصدق هذه القناعة الأثر الكبير في حماية عملها من التأثر والتأثير والتقليد أو التأثر المقلّد).

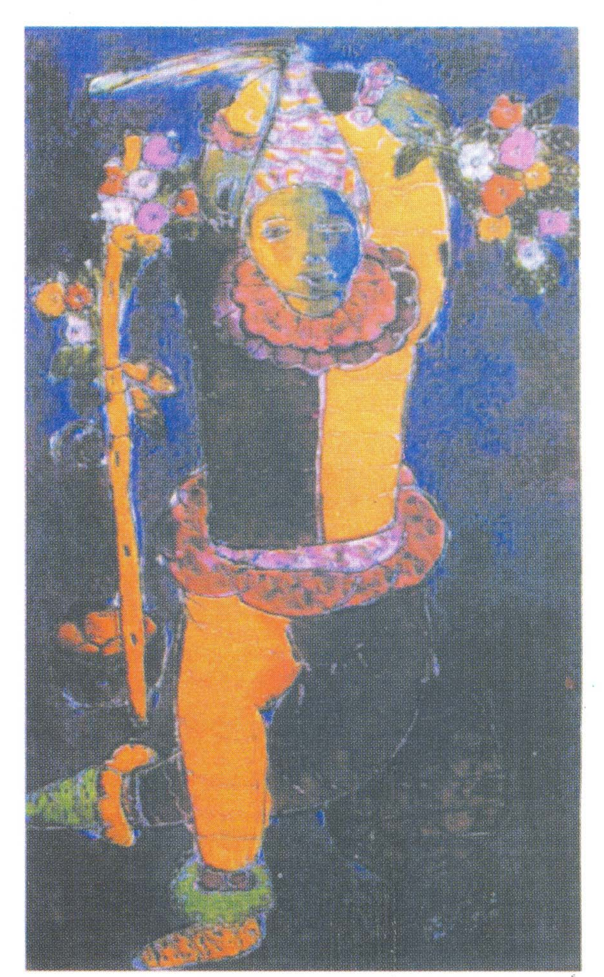
لكنه يعود ليشير إلى أن شلبية (ورغم حرصها وحرصه على بقاء تجربتها الفنيّة بمنأى عن التأثر والتقليد) أصبحت تشاركه الإطلاع على المعارض الأجنبية والمحليّة التي كانت القاهرة غنية بها خلال فترة الستينات من القرن الماضي.

تكررت هذه الحالة في سورية، وبالتحديد في دمشق، حيث استقرا بشكل دائم فيها، وبدأت رحلة اطلاع واحتكاك، وتالياً مؤثرات جديدة، تعيشها تجربة شلبية التي لم تلبث أن انتقلت مع زوجها إلى العاصمة الفرنسية (باريس) التي انتقل إليها بهدف متابعة تخصصه العالي في مجال التصوير كمعيد موفد لصالح كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق. يقول نذير: (كانت



الفترة الباريسيّة بالنسبة لها فترة خصبة، أنتجت فيها بغزارة وتدفق. لقد اكتملت سيطرتها على مادة الألوان المائية التي استهوتها وعوضتها عن الألوان الزيتية التي اضطرت للامتناع عن العمل بها بسبب حساسية في عينيها. رغم أنها أنتجت بهذه المادة أعمالاً جميلة ومهمة، شكلت باكورة إنتاجها الفني).

ويضيف في مقاله (شلبية إبراهيم... من الريف إلى زمن الفن الجميل) إلى أنها في هذه المرحلة، تعرفت إلى تقنية الرسم على الحرير (الباتيك) وبالتحديد في محترف (ميشيل باستور وإيفلين بوريه). وهكذا انطلقت شلبية إبراهيم لتمارس غالبية تقانات التصوير، برؤية جديدة، تستند إلى الموهبة الأصلية المتأصلة فيها، وإلى الخبرة التي بدأت تأوي إلى ريشتها، سواء بفعل ممارستها المجتهدة والمتواصلة للعمل الفني، أو من خلال الثقافة البصريّة التي اكتسبتها عبر جملة من المصادر، منها اطلاعها على المعارض والتجارب الفنية



أرغوز.

الكثيرة، وإقامتها لعدة معارض فرديّة، ومشاركتها في العديد من المعارض الجماعية، وما يرافق ذلك من احتكاك بالمختصين والمتلقين وتبادل الخبرات والحوارات، يضاف إلى ذلك، وجودها في بيت فنان معروف لا يخلو من الزوار، فنانين وأدباء ونقاد وطلبة ومعجبين... كل هذه العوامل، ساهمت برفد شخصيتها، بثقافة بصريّة جديدة، سرعان ما انعكست على تجربتها التي شعرت، في مرحلة متأخرة، ابتعادها قليلاً عن الجذور الأولى، وهذا ما دفعها للعودة إليها، ليس انكفاءً أو ارتداداً أو هروباً مما أوى إليها من تأثيرات، وإنما تحصيناً وصوناً لها، والتهيئة والاستعداد للانطلاق على مسافات أبعد في هذه التجربة.

معارض متلاحقة

شاركت الفنانة شلبية إبراهيم في العديد من المعارض الجماعيّة داخل سورية وخارجها، أما معارضها الفرديّة فلم تتجاوز التسعة، إضافة إلى معرض مشترك مع زوجها الفنان نذير نبعة، أقيم في متحف الشارقة للفنون بدولة الإمارات العربية المتحدة عام 1996.

تشكل المعارض السبعة هذه، سجلاً حقيقياً وهاماً لتجربتها والتحولات التي شيدتها، والإضافات التي حققتها، والتقانات التي اشتغلت عليها، ومن خلالها يمكن الإحاطة والإلمام، بقيم فنها ومقوماته.

أول معرض فردي لها أقامته في صالة (آمون) ببرلين الغربية بألمانيا عام 1970, ضمنته البدايات الأولى لتجربتها، وقد اقتصرت أعماله على اللوحات المنفذة بالألوان المائية، وكانت السطوة الرئيسية فيها للخط (الرسم). أما المعرض الثاني فقد أقامته في صالة المركز الثقافي العربي بدمشق عام 1971 وضم أعمالاً مشابهة لما ضمه معرضها الأول، وكانت الفنانة شلبية قد بدأت تخوض تجربة الألوان الزيتيّة. المعرض الفردي الثالث أقامته في صالة (آمون) ببرلين، وقد ضم الأعمال التي كانت قد أنجزتها خلال وجودها في باريس، وقد حضرتُ افتتاح المعرض الذي لاقى اهتماماً كبيراً من قبل الفنانين والمتلقين.

في العام 1976 أقامت معرضها الفردي الرابع في صالة (ليتسوف) في برلين، ثم معرضها الخامس في (أتليه القاهرة) عام 1981, والسادس في صالة (أورنينا) بدمشق عام 1987, والسابع في صالة (بلدنا) بالعاصمة الأردنية عمان عام 1994, والثامن في صالة (عشتار) بدمشق عام 1995. أما المعرض التاسع والأخير فقد أقامته في صالة «أحمد العدواني» بالكويت عام 2002, إضافة إلى معرض مشترك مع زوجها الفنان نذير نبعة في متحف الشارقة للفنون بدولة الإمارات العربيّة المتحدة عام 1996, وتعد الآن لإقامة معرضها الفردي العاشر خلال كانون الأول القادم في متحف الجزيرة بالقاهرة.

إنتاج متنوع

اشتغلت الفنانة شلبية إبراهيم، على ثلاث تقانات لونيّة



وشوشة الهدهد - باتيك.

رئيسية هي: الألوان المائيّة الشفيفة، الألوان الزيتيّة، والرسم على الحرير (الباتيك) إضافة إلى عدة تجارب بقلم الحبر.

على اختلاف هذه التقانات، ظلت تطلّ من أعمالها، شخصيّة فنيّة واضحة، متميزة الملامح، متباينة السويّة، وذلك وفقاً لنوع التقنيّة ومدى حبها لها، والخبرة التي اكتسبتها في التعامل معها. أما الموضوعات التي عالجتها فلم تخرج عن إطار المرأة، والعرس، والأسطورة، والطبيعة الصامتة، والطيور، والفراشات، والأحصنة، والأراغوز، والطفولة... وغيرها، وهي موضوعات حملتها من تكوّنها الأول: من طفولتها في قريتها، وأساطير النيل وحكاياه، وفيما بعد، من البيئات الجديدة التي عاشت فها (دير الزور، دمشق، باريس) إضافة إلى الثقافة البصريّة التي جمّعتها من خلال اطلاعها على المتاحف والمعارض العديدة.

حافظت شلبية إبراهيم، على غالبية المفردات والعناصر والأشكال التي بدأت بها تجربتها الفنية كالمرأة، والرجل، والطفل، والخيول، والنباتات والزهور والفواكه، وأباريق الفخار، والقناديل، والمزمار، والفراشات، والطيور... إلخ، وهي موتيفات لصيقة بالبيئة الشعبيّة العربيّة التي تؤلفها وتصورها شلبية، بكثير من العفويّة والبساطة والوضوح والخيال الخصب المحلق في عوالم الحلم والأسطورة، معتمدة على الخطوط (الرسم) كوسيلة تعبير رئيسية، ثم على الألوان التي تطورت واتسع استعمالها لها فيما بعد، بحيث تواكبت



أزهار الصباح - مائي.

الفرس - مائي.

الوسيلتان في لوحتها، أو بتعبير أدق، في بعض لوحاتها، ذلك لأن الرسم، ظل المعني بمهمة بناء لوحتها تشكيلاً وتعبيراً، على اختلاف المراحل التي مرت بها هذه اللوحة.

فبالرسم تؤطر شلبية الأشكال والمساحات اللونيّة، وتعطي التفاصيل، وتؤكد ماهية وهيكليّة العناصر والشخوص، وأكثر ما تتبدى هذه الخصيصة التشكيليّة في لوحات المائي الشفيف، والرسم على الحرير (الباتيك) وتخف قليلاً في أعمال الزيت التي لم تشتغل عليها كثيراً.

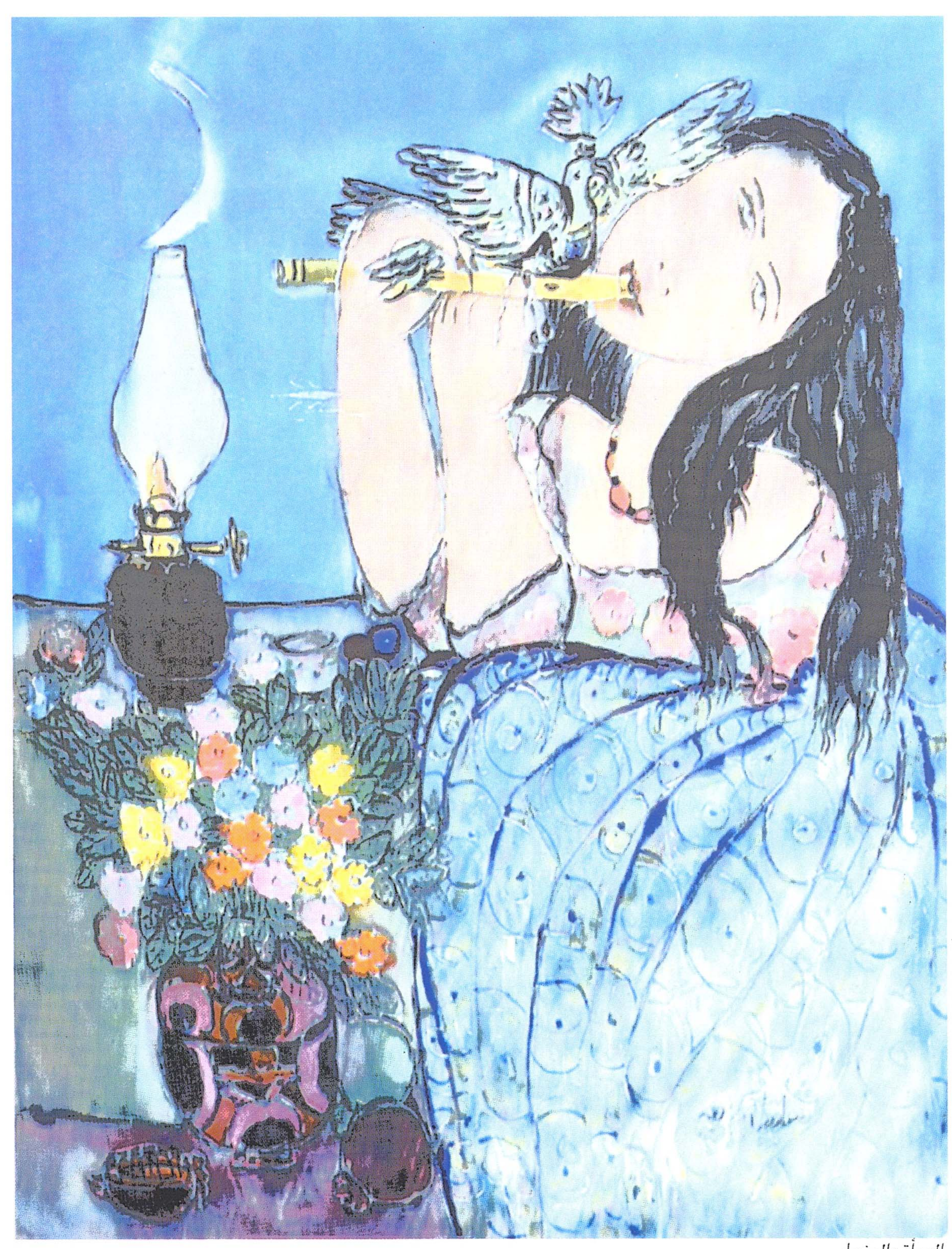
في حوار لي معها، أكّدت الفنانة شلبية إبراهيم أن نظرتها إلى تقنية (الباتيك) لا تتعدى كونها لعبة ... لكن يجب أن تُلعب بفن أيضاً، وهي كمفهوم، أقرب إلى الزخرفة، مع ذلك حاولت تحويل لوحة (الباتيك) إلى عالم رافل بالخيال والإحساس، وتمكنت من القيام بذلك، غير أن تقنية الألوان المائية أقدر على احتضان الحس، ونقل الشفافية إلى المتلقي، من أجل هذا اعتمدتها وسيلة تعبيرها الأبرز في تجربتها الفنيّة.

وتؤكد شلبية أن (الباتيك) مجرد ألوان، قد تسعف في تقديم الفكرة والإحاطة بتفاصيلها، لكن لا تنقل للمتلقي إحساس الفنان وانفعاله كما تفعل الألوان المائية التي تختزل كامل إحساس الفنان، وتحتضن الشفافية والنداوة والخيال، رغم صعوبة التعامل معها وحساسيتها المفرطة.

والمرأة التي لا تغيب عن لوحاتها، تعني عندها الأرض والأم، الأرض التي أعطت وتعطي دوماً، من هنا وجب احترامها، سواء المرأة - الأم، أو المرأة - الحكاية.

والقنديل المرافق للمرأة بشكل دائم، يرتبط بطفولتها، حيث كان يُشكّل حلماً جميلاً بالنسبة لهم كأطفال، وهو يعني النور الذي يُضيء الدنيا وأما الفراشة فترمز للجانب الشفاف من الطفولة.

والملاحظ وجود قواسم مشتركة عديدة، بين فن شلبية والرسوم الشعبية، سواء من حيث المبالغات والاختصارات، أو من حيث التقانة اللونيّة والخطية، إضافة إلى العفويّة والتلقائيّة



المرأة والمزمار.



عروسان – مائي.

والخيال.

قيم ومقومات

اتفق الفنانون والنقاد والأدباء والمتلقون، على أن أبرز قيم ومقومات تجربة الفنانة شلبية إبراهيم، هي: العفويّة، التلقائيّة، البراءة، الخيال الخصب، الطبيعيّة، الصفاء، الشاعريّة، الحريّة والتحلل من القواعد والنظم الفنيّة، الصدق، العذوبة، الحلم، الحب، البساطة.

هذه القيم والمقومات اللصيقة بتجربتها، تطل بوضوح من الكتابات التي ضمها دليل معرضها الفردي التاسع في صالة (أحمد العدواني) آذار 2002، وفي طليعتها تأتي كلمة الدكتور محمد الرميحي[3] حيث أكّد أن أعمال الفنانة (شلبية) عفوية وبسيطة، لا تحوي أي بهرجة، ولا تنطوي على رغبة في الاستعراض أو الإبهار، بل إن أعمالها خرجت من القلب، فاستطاعت بسهولة كاملة، أن تدخل قلوب جمهورها في كل مكان.

ويؤكد الدكتور الرميحي أن الفنانة ذات الثقافة الوجدانية والبصرية القروية، بفضل مهارتها الفائقة، ومشاعرها الفياضة، استطاعت أن ترهف إحساسنا، وتحرك أنبل ما في ذواتنا، وأن تجعلنا أكثر استعداداً لاكتشاف الجمال والتمتع به.

أما الدكتورة نادية خوست[4]، فترى أن لاشيء ساكناً في لوحتها، ولا شيء سجيناً (أعضاء المرأة حرة وجسمها لين، لذلك تبدو كالطيور والأسماك والجنيات، وينساب شعرها المرسل كأعشاب البحر أو دؤابات الخيول. ويتجول القمر، فهو شاهد على سحر المرأة، وهو لون وجهها).

ويرى الفنان التشكيلي السوري المقيم في برلين (مروان قصاب باشي)[5] إن للرسامة المصرية شلبية إبراهيم مكانة فريدة في التصوير العربي: (فهي ليست فنانة ثقافة واحتمالات قدر ما هي ابنة النيل ووريثته، تحمل يقظة الحلم، وحلم اليقظة، لتعطي يدها على الورق قصص (المنوف) وسير النيل وأساطيره منذ آلاف السنين لوناً وشكلاً).

ويضيف قائلاً: (وهكذا ترسم شلبية بقدرة طبيعيّة نادرة. تنهل من أحلامها من دون مشقة أو جهد، عدا الرغبة الكامنة في الإفصاح عما ترى عين قلبها البارحة والغد، وهذا ما يجعل أعمال شلبية فريدة وضرورية، حيث تقدم لنا الإنسان بصفاء نادر، وحب وافق مع شاعرية بسيطة وعظيمة، من دون ثوريات الثقافة الكاذبة أو الحرفة البليدة).

ويؤكد الفنان التشكيلي المصري الرائد (حسين بيكار)[6] أنه أمام لوحات شلبية (يدرك الإنسان قيمة الموهبة الكامنة في أعماق الذات وتلافيف اللاشعور، ويدرك أيضاً معنى الثقافة بمفهومها العميق. ومدلولها الأصلي).

ويرى (بيكار) أن هذا (الفيض المتدفق والسهل الممتنع، وهذه الشاعرية غير المفتعلة. هذا النقاء العذري، والصفاء الطفولي هذه الرؤية التي تفيض كالنبع لتحيل الكون إلى جنة وتحيل الحياة إلى حلم جميل، هي السر الذي يفتقده فنان العصر الذي أعمته الصنعة وبهره بريق النظريات، فهجر ذاته ليطفو فوق سطح آسن).

أما الروائي المصري (علاء الديب)[7] فيرى أنه في عالم شلبية إبراهيم (نجد أنفسنا حيال عالم حر، يتكون لوحة بعد

لوحة، وتمتد حدوده مع اتساع قدرة الفنانة على اكتشاف نفسها اكتشافاً حقيقياً لا زيف فيه ولا تقصير ولا افتعال، إنها لا تتوقف عند قواعد، أو حدود لوحاتها، لا تقيم رمزاً، ولا تطلق شعاراً.

إنها ترسم لكي تخاطبنا جميعاً في لغة قديمة جديدة، لغة فيها وحدها الناطقة وهي وحدها المرجع والقاموس).

ويؤكد الروائي الديب أن (رحلة الفنانة شلبية إبراهيم... سعي في طريق ذي اتجاه واحد بحثاً عن تكامل حر جديد بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والطبيعة رحلة لا ترتبط، بذوق العصر، ولا بالرغبة في الإبهار أو الاستعراض أو التجديد، بقدر ما تسعى إلى رد غربة الإنسان وإعادته إلى عالم حي صادق النبرة واللون والشعور).

ويشير الروائي الراحل «عبد الرحمن منيف»[8] إلى أنه حين التقى أول مرة بلوحة شلبية إبراهيم ارتد إلى طفولة منسية، وتيقظت في داخله مشاعر خالها قد انتهت لفرط ما مرّ عليها الزمن.

❖ ❖ ❖

المصادر

1 ـ نذير نبعة «مقال من الريف إلى الفن الجميل»

مجلة العربي الكويتية ـ العدد : 52 تاريخ تشرين الأول 2002.

2 ـ محمود شاهين ـ الفنانة شلبية إبراهيم: أجد نفسي في المائي أكبر من الباتيك

جريدة البيان الإماراتية ـ العدد 5260 تاريخ 12 تشرين الأول 1994.

3 و 4 و 5 و 6 و 7 و 8 ـ دليل معرض شلبية إبراهيم، في قاعة أحمد العدواني ـ ضاحية عبد الله السالم ـ آذار 2002.

في محترف أحمد نوار

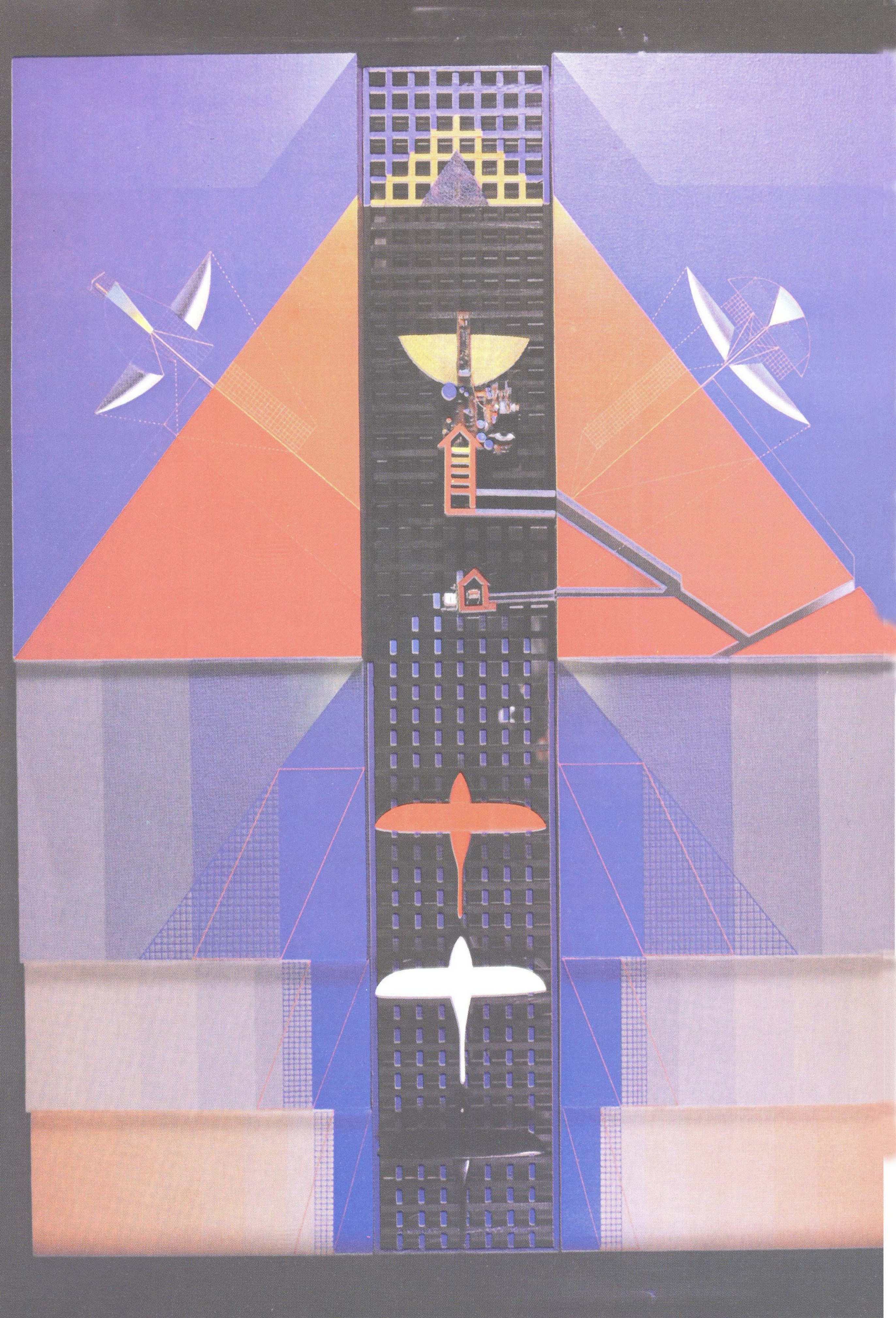
مبدع فن الحفر الحديث



د. عفيف بهنسي*

علم من أعلام مصر المعاصرين الفنان الدكتور أحمد نوار رئيس المركز القومي للفنون في مصر ومدير قطاع المتاحف في المجلس الأعلى للثقافة ، تخرج من كلية الفنون الجميلة في القاهرة 1967 وتابع دراسته العليا في أسبانيا وحصل على دبلوم الفن الغرافي والرسم الجداري من أكاديمية سان فرناندو في مدريد .

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر .



اشترك الفنان نوار في أكثر من مائتي معرض فردي وجماعي في مصر وفي أنحاء العالم، واقتنت أعماله كبريات المتاحف وأصحاب المجموعات الفنية، وبلغ شأناً من الشهرة والتقدير وحصل على ثلاثين جائزة وعلى عدد من الأوسمة والميداليات.

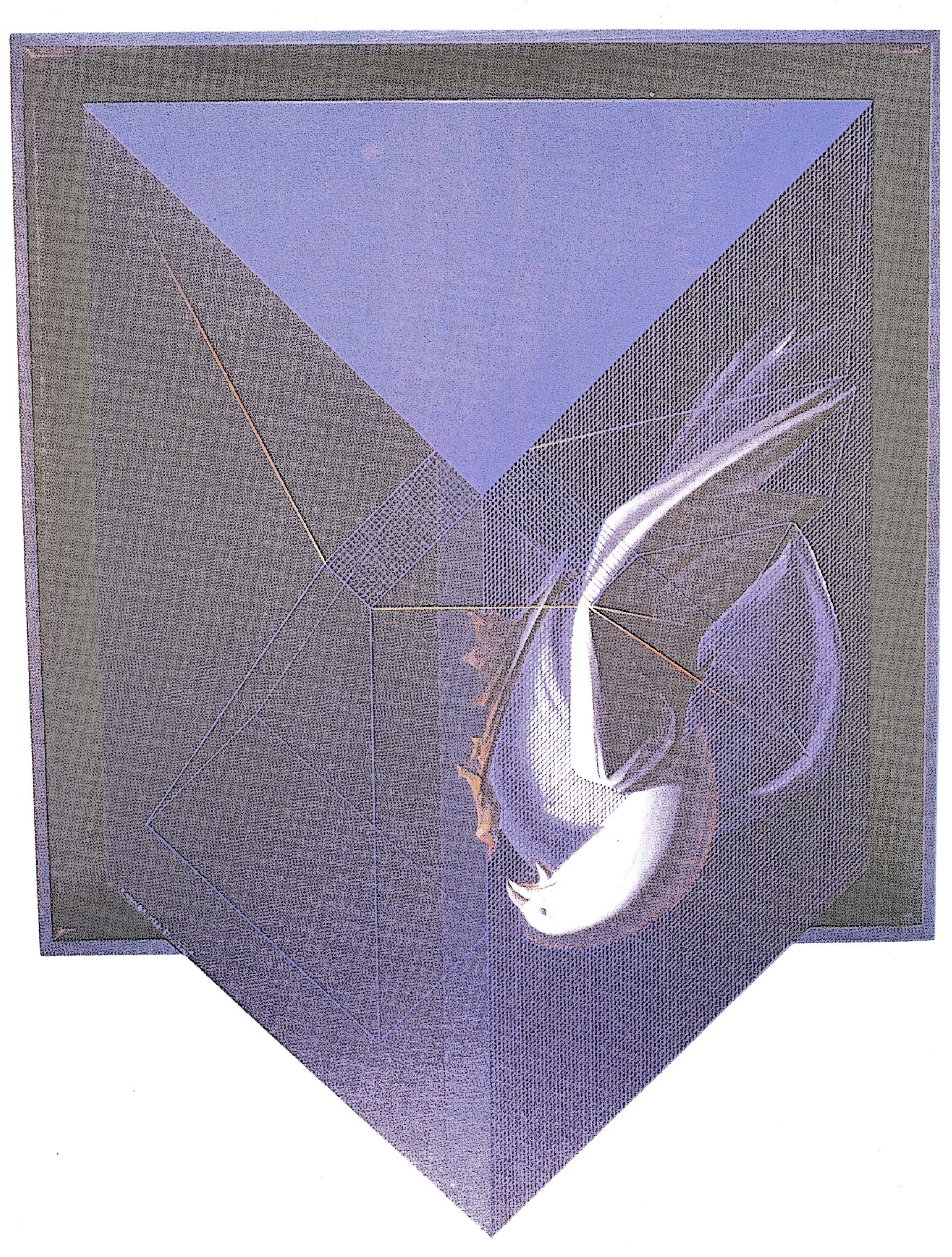
ولعل من أبرز ما يشهد على عبقرية أحمد نوار اعتراف الفنان العالمي جوان ميرو بجدارته، ففي معرض له في جزيرة مايوركا الإسبانية، شد ميرو على يد نوار تقديراً وإعجاباً، وبادله بثلاثة أعمال حفر أنجزها ميرو تحت عنوان ماللوركا، مقابل ثلاثة أعمال حفر من أعمال نوار احتفظ بها ميرو مع مقتنياته المتميّزة.

عندما ولد أحمد نوار في أخصب منطقة من مصر هبة النيل، كانت قريته من حيث لا تدري قد استقبلت مولوداً يحمل في صورته كل صفات الإنسان المصري، ولم يكن صعباً التمييز بين هذا الوجه الذي يبشر بمستقبل فني، وبين تلك الوجوه المنحوتة منذ آلاف السنين والتي يفخر بها المتحف المصري ، هذه الوجوه المتفائلة الصامدة المؤمنة بالمجد والخلود.

نما أحمد نوار حاملاً هويته المصرية في صورته وفي سعيه وفي طموحه، ومضت السنوات سريعة يختصرها إنسان يكره الوقوف ولا يأبه بالمسافات يزرعها بأقدامه الثابتة دونما كلل أو عبث، فهو عندما يقطع آلاف الأميال رياضةً يحقق خرقاً للمكان والزمان عبر عالم سريع التبدل، يترك في ذاكرته مئات اللوحات من مشاهد رآها بحدسه وتراكمت في خياله، و كان يختزنها في مرسمه لكي تتشكل لوحات تجوب معارض العالم، تحمل آخر مرحلة من مراحل الإبداع المصري الذي استمر معطاء خلال خمسة آلاف عام على الأقل.

في زوايا مرسمه الذي زرته في حي شعبي في القاهرة رأيت ثمة قميصَ بطلٍ رياضي، وثمة وسام بطلٍ عسكري، ومجموعة لوحات بطل فنان. أشياء تسكن هذا المرسم الأنيق ، تعبر عن عزيمة نوار التي لا تقهر ، وعن طموحه الذي لا يحد ، وعن إبداعه المتفرد الذي لا شبيه له.

شكلت سنوات الحرب بعد نكسة 1967 استنزافاً للعدو ومحاولة مستميتة في مصر وسورية لاسترداد الكرامة والحق . وكان نوار أشد المقاتلين تمسكاً بدوره كضابط مجند لخوض حرب الكرامة ، كما كان من أشد الفنانين التزاماً بالتعبير عن أهوال الحرب بصرخته التشكيلية معبراً عن خذلانه أمام قصور الآلة الحربية وسدنتها في مجابهة المجازر التي تركت آثارها على امتداد سيناء، أنقاضاً وأسلحة وقنابل وجثثاً ملتهبة. وفي عام 1971 شهدت قاعة أخناتون بشارع قصر النيل معرضه الذي تكونت آثاره من أجزاء الصواريخ وشظايا القنابل وقطع الدبابات المحترفة التي لملمها نوار من أرض المعارك ، فكانت تعبيراً عن اللوعة والأسى وتوضيحاً للعنة والكراهية التي لازمته ضد الحرب الغادرة التي مزقت بحضوره أشلاء





الشهداء. وكانت الحمامة المسالمة الذبيحة التي أصبحت موضوعه رمزاً مثيراً حاضراً يدين أولئك الذين حبسوا عنها الحماية، فكانت الخطوط المتشابكة التي حجبت الحمامة رمزاً لتقييد إرادة القتال والدفاع والصمود ، ورمزاً لاعتقال السلام وتحطيمه.

لقد كان نوار في ساحة الفن بطلاً كما كان شأنه في ساحة القتال، وفيها حصل على وسام بطل الجيش لحسن بلائه. ولكن مع جدلية الحرب والسلام استمرت أعماله ملتزمة هذا الجدل الفاجعي بأسلوب متميز حمل هوية نوار ومخيلته وصبواته.

ليست معرفتي بأحمد نوار قديمة ، ولكنني سمعت عن مناقبه ونضاله وتألقه الإداري عميداً لكلية الفنون الجميلة في جامعة

المنيا , وقائداً للحركة الفنية الحديثة في مصر. وعندما اطلعت على مشاريعه التي نفذها من خلال المعارض الدورية والمتاحف والمهرجانات والندوات, أدركت أنه يحمل رسالة فنية طموحة, ما زال يسير في طريق تحقيقها بثقة ومقدرة يحدوه أمل كبير في جعل مصر عاصمة الثقافة المعاصرة كما هي عاصمة التراث الإنساني الخالد.

تمثلت بداية نوار الإبداعية في لوحته الثلاثية التي رسمها بالقلم الأسود فكانت مشروع تخرجه من كلية الفنون حاملة اسم «يوم الحساب» وبمساحة 10×2.75 متراً. لقد شهدت هذه اللوحة على براعة نوار في الرسم والتظليل, على قدرته التحليلية في تكوين موضوعه معبراً عن الملحمة الإنسانية التي عبر عنها مايكل أنجلو في لوحته الجدارية الكبيرة على جدار كنيسة السكستين في الفاتيكان. لقد استمرت هذه اللوحة كابوساً مجسداً في لوحة, وحاضراً في لا شعور نوار زمناً طويلاً.

اتسمت هذه اللوحة الضخمة بالسردية والرمزية ضمن تكوين هندسي مستعيناً ببعض العناصر الرقشية بعيداً عن قواعد المنظور الضوئية قريباً من الدقة والتأنق.

وبعد مشوار طويل من الإبداع والالتزام منذ عام 1967 إلى عام 1997 يقدم أحمد نوار ثلاثيته الشهيرة توشكى وهي مجسمات وتلوين كريليك. وتوشكى مشروع حضاري أنجز مؤخراً في مصر , عبر عنه نوار في هذه الثلاثية من خلال آثاره المستقبلية وثماره على أجيال تحلم بالسلام والأمن والحداثة.

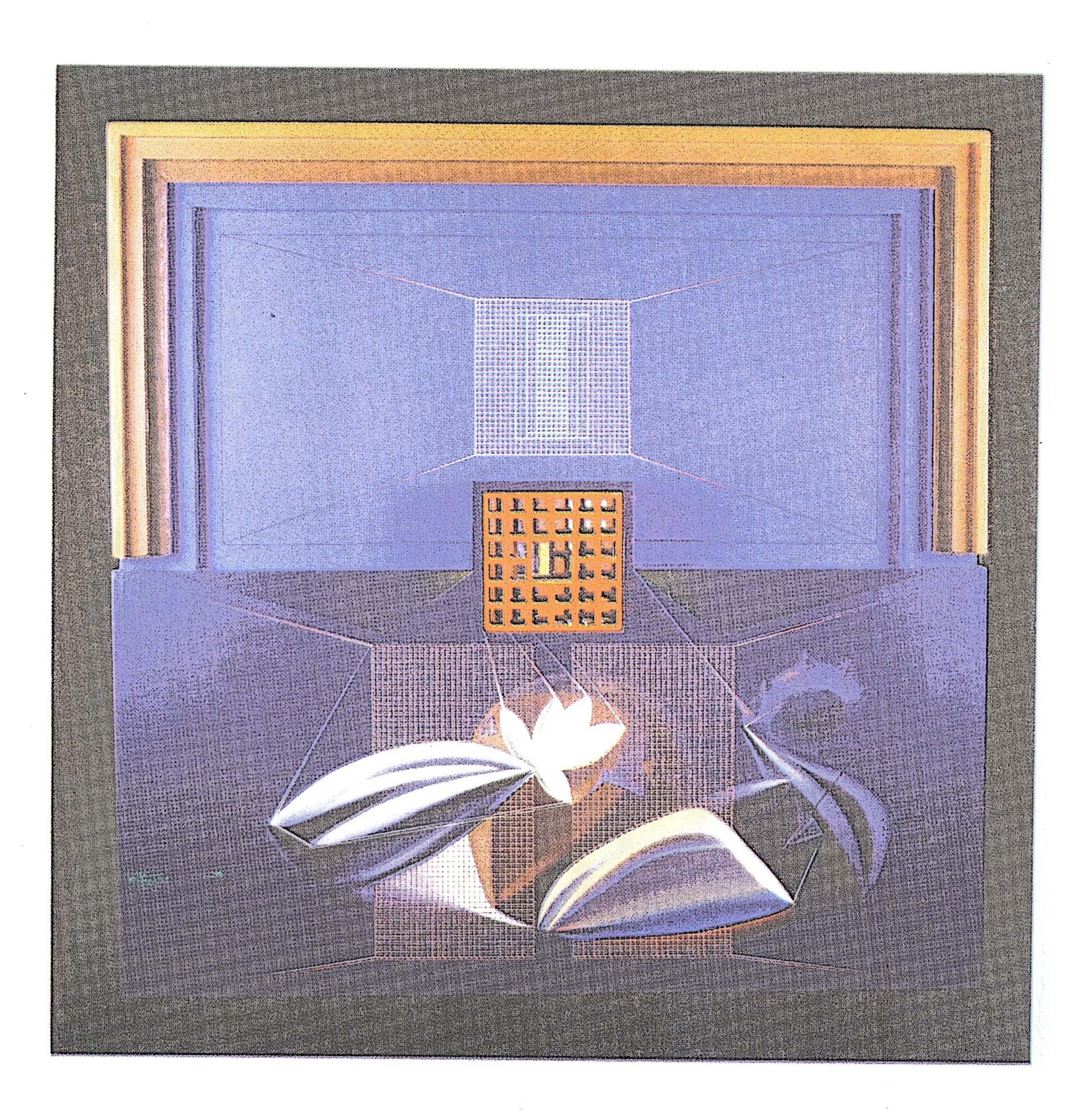
وهذا العمل شاهد على مهارته التقنية العالية, إلى جانب موهبته الخيالية في تكوين الموضوع مع تكثيف الدلالة والرمز فيه. ويقول حسين بيكار (لقد كانت رقائق الزنك وأطراف الإبر ومسام الشباك أبلغ من أي لغة قادرة على نقل مشاعر صوفية بالغة العمق والنفاذ).

لقد استطاع الفن المصري الحديث منذ بداية هذا القرن أن يشق طريقه بين مسارات الحداثة, محافظاً على خصائصه وسماته, بفضل جيل من الفنانين الرواد كوّنوا أساس نهضة مصر الفنية , ثم رفد تيارات الفن العالمية بأعمال إبداعية . ولقد كان على أحمد نوار الذي توج تخرجه من كلية الفنون



الجميلة في القاهرة بمشروع واقعي متفوق, أن يمضي بعد ذلك إلى الغرب لكي يعاصر آخر مستحدثات الفن الأوربي, الذي تجاوز أحياناً مفاهيم الجمال والفن السائدة حتى قطع كل صلة بينه وبين اللوحة والتمثال بمفهومهما المعروف منذ عصر النهضة , وكان على أحمد نوار أن يتفهم هذا التحول من خلال ذهنية الإنسان المصري, فشكل أسلوباً خاصاً تجاوز حداثة رواد الحركة الفنية في مصر مختار وسعيد وناجي الذين أرسوا قواعد فن مصري حديث على الرغم من طغيان المدارس الفنية الغربية.

إن الحديث عن فن أحمد نوار, لا بد أن يتم من خلاله شخصياً قبل أن يتم من خلال اتجاهات الفن الحديث العالمي , فليس لأسلوبه الفني عنوان مأخوذ من عناوين الفن الغربي (المنيمال والمفهومي والطلائعي وما بعد الحداثة) , وإنما يحمل عنواناً واحداً هو اسم أحمد نوار وهو ليس متفرداً في



ذلك, إذ إن أكثر مدارس الفن الحديث أصبحت شخصانية ولم تعد جماعية, فهي تعتمد على تجربة الفنان الفرد الخاصة مثل أعمال صلاح طاهر والرزاز وفرغلي وبقشيش , وتجربة أحمد نوار ليست عفوية عرضية, بل هي ذهنية — خيالية, نرى ذلك في أصغر شعاراته المختصرة وحتى في اللوحة الكبيرة, حيث العلاقة بين الجمال الفني والكمال الهندسي (الخطي والفراغي) واضحة قوية. ويبقى البناء الفني عنده أشبه بالبناء المعماري, ففي لوحاته المسطحة يشيّد عمارة تنهض في الفراغ دون أن تعتمد على المنظور الرياضي, بل هو المنظور- الحلم, به يسعى لبناء مدينة كاملة من الأحلام المستقبلية.

في الثمانينات من القرن الماضي دخل نوار عالم الصورة من



خلال الرياضيات والعقل، لكي يؤسس على مسار الخط المثلثي نجمة حداثوية استظلت بالنجمة الرقشية الثمانية، حيث استرد نوار ارتباطه بتقاليده الفنية العربية ولكنه بقي متمسكاً بتجربة التفكيك والتركيب التي شاعت في فضاء الحداثوية.

ثم يستحوذ المثلث على أعمال نوار بعد التسعينات. ثم لا يلبث أن ينبثق الطائر من الساكن التشكيلي إلى المجسم الفضائي الذي حمل ذكريات الطير الجريح حمامة السلم الشهيدة.

ويعود نوار بعد عشرين عاماً ليقيم معرضاً في قاعة أخناتون ذاتها ولكنه في هذا المعرض لم يكتف بإعلان اللوعة والصراخ في وجه المتخاذلين والمتآمرين، بل كان هجوماً عليهم شنّه بعرض تنصيبي، Installation فثمة فراغ بحجم 200 متر مكعب، توضّع في ظلام دامس يخترقه شعاع لايزري يكشف عن أشلاء آدمية معلقة في سقف القاعة، وعلى أرض القاعة

سطح يعكس هذا المشهد الضوئي الدرامي.
لقد انتقل نوار من الخط إلى النسيج ثم إلى الكتلة برشاقة ومهارة, ودعا المشاهد إلى الانتقال معه إلى أعماق عمله مجرداً من أردية النظام الفني السائد , مشيّعاً بصمت الليل الأسود تحت مظلة من النجوم المتلألئة بوميض مبهر , منتقلاً من مثلث إلى مربع إلى مثمن كوكبي, مذكّراً برموز الغامض والمطلق التي كانت هيروغليف المعرفة الروحية وما بعد الواقعية في تاريخ الفن المصري والعربي.

لم تحكم أعماله الصدفة والمغامرة, كما في كثير من أعمال الغرب المعاصرة, إذ ليس في بناء العمل المعماري صدفة أو عبث , و إلا فإن ما نشيده يصبح آيلاً للسقوط بقوة وعنف, ومنشآت نوار التصويرية راسخة جديّة تقوم على قواعد ثابتة ولكنها مع ذلك تأخذ معانيها من نسغ ميتافيزيقي, من مدار منطق صوري, من نداء حلم عقلاني. وأعمال الطباعة عادة أكثر استجابة من الأعمال الزيتية لهذا الحدس الفني الحصيف الدقيق الذي يرتسم على اللوحة، هياكل تشكيلية تسبح في الفضاء كمناطيد تعكس أشعة صادرة من شمس أبدية.

ونتساءل أي تقنية هذه التي يعتمد عليها نوار في صياغة منشآته التشكيلية ؟ هل استطاع أن يوجد طريقة طباعية مبتكرة ؟ هل استطاع أن يتفوق على الكمبيوتر لكي يخلق هذه الأشكال الصميمية , ساعياً للدلالة عن المفهوم الخالص والفكرة المجردة ؟

إن أشكال نوار ليست لعباً بلهوانية , بل هي واقع جمالي جديد فيه من قوة البناء والتعبير والفانتيزيا ما يجعلنا نقتنع أننا أمام عمل فني راسخ يكرس الفن ويناهض اللافن, يحترم الموضوع ويرفض اللاموضوعية, يبحث عن الجمال ويهزأ من الشناعة والابتذال.

إن الفن الأصيل هو الفن الذي يبرئ الحداثة من الانحراف , والذي ينقذ الفن من الانهيار, ويفتح في تاريخ الفن صفحة جديدة تجعل الفن قضية حضارية مسؤولة وليس حرية عابثة مجانية. ولعل نوار أحد الباحثين عن فن تشكيلي قادر على احتواء ابتكارات العصر وتطلعاته وهمومه وأحلامه, دون أن يشعر بالخوار والانهيار أمام التغيّرات الانفجارية التي يعيشها هذا العصر.

ومع ذلك تبدو أعمال نوار ألغازاً عندما نقرأها من الخارج , أو عندما لا نعرف أبجديتها, تماماً كما كنا نفعل أمام الهيروغليف المصري قبل شامبليون, أو كما كنا نفعل أمام الرقش العربي (الأرابيسك) , قبل أن نكتشف قواعده الجمالية التي تقوم على صيغ مطلقة لعالم الواقع. إن آلاف الصيغ التي ابتكرها الرقاش العربي عبر تاريخ الفن الإسلامي لم تكن مقروءة مع الأسف , إلاّ كزخرفة مرسلة لمستقيمات لا تقف عند حد , ولكن لم يكن من بد أن نبحث عن معاني تلك النجوم والأشعة الوميضية, وذلك المنظور الروحي والنسيج الكوني , وذلك الاختزال والابدال والغياب والتعالي والتصوف, الذي أوضحنا روحانيته ووحدته, ثم كشفنا عن آثاره عند الفنانين المستشرقين.

وفي هذا العصر الذي تحول تحولاً شاقولياً , كان لا بد أن يتحول الرقش مع سمت الحضارة الحديثة التي تجاوزت جميع المستحيلات , المستحيل في الكبر والمستحيل في الصغر والمستحيل في الزمن. وكان بطل هذا التجاوز الإنسان الخارق الخيال والقوة والعلم.

في هذا العصر الذي نشهده كان لا بد لنوار أن يكون وفياً له, ووفياً لتراث الأجداد, ولعله أحد الذين أخذوا على عاتقهم استكمال مسيرة هذا التراث الفني بمفهوم العصر الحديث.

وإذا كنا نرصد تفاعلات الفنانين العرب مع تراثهم ومع هذا العصر, فيجب أن نعترف بظواهرية هذا التفاعل, وما زلنا نبحث عن التفاعل الذي يخترق الظاهر ليصل إلى الجوهر , هكذا نستطيع أن نطمئن على أصالة الفن العربي الحديث. ويقينا أننا سنجد عند أحمد نوار التزاماً بالهوية الأصيلة التي تؤكد استمرارية الحياة والتطور في إطار شخصية فنية لا تبهت أمام طغيان التيارات الحديثة المتطرفة.

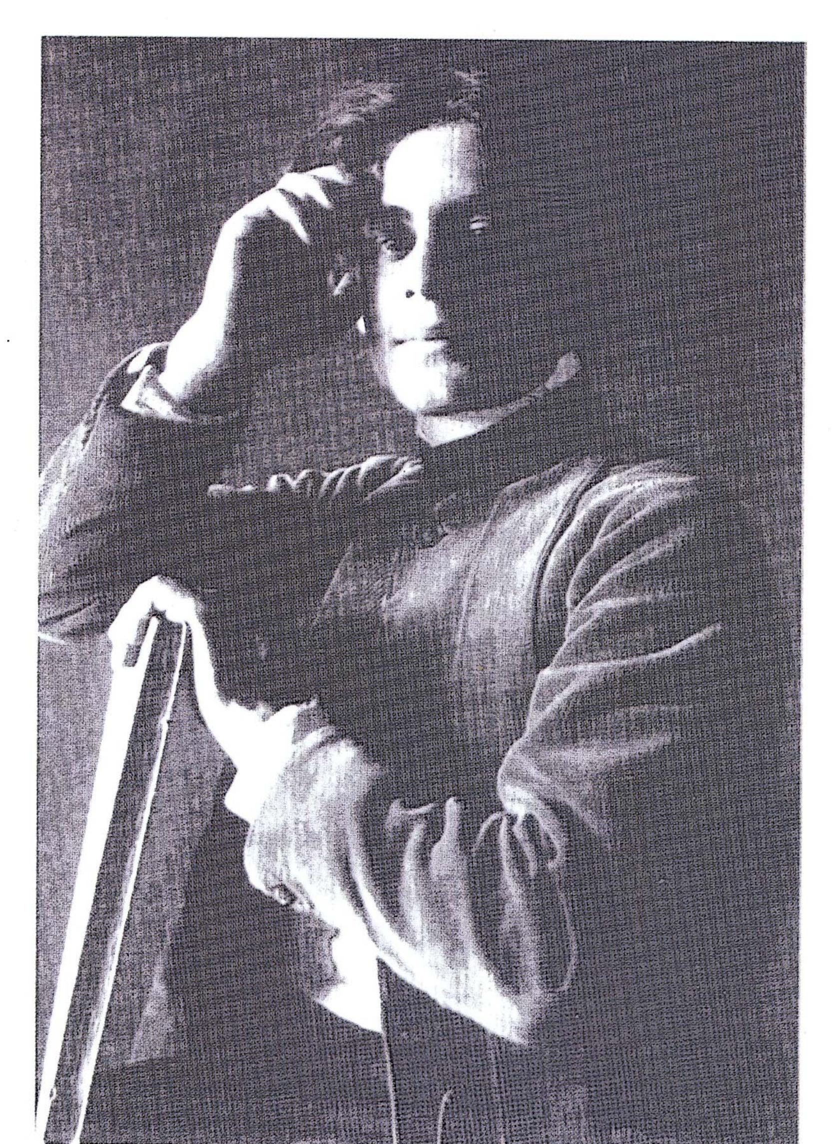
❖ ❖ ❖

جبران خليل جبران.. الرسام.

ترجمة: محمد دنيا*

قيل إن جبران يرسم بالكلمات.. فلطالما كان رسمه تعبيراً دقيقاً عن أفكاره ومرآة لهمومه الماورائية، وفيه رسالة دائماً. ونظراً لاهتمامه بالوضع البشري، فلم يكن يصور سوى الشخصيات، الحقيقية أو الخيالية، مظهراً جل تفضيله للعري، الذي يشكل، حسب رؤيته، أكثر رموز الحياة حقيقة وجمالاً. التحرر من كل الأغلال، والعودة إلى الأسطورة، وهمّ بناء الجسور بين الثقافات، والبحث الدائم عن الروحانية عبر الرموز...كانت من الأفكار والمواقف التي وسمت أعمال جبران الفنان، وجبران الأديب، منذ وقت مبكر من حياته..

ويروي الأديب الكبير ميخائيل نعيمة، صديق طفولته، أن جبران الصغير كان يستخدم قطع الفحم في رسم تصاويره الأولى على الجدران. وكانت أمه، لما أحست بانجذابه إلى الفنون، قدمت له ألبوماً يضم أعمالاً للفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي، الذي أعجب به كثيراً. وقد كتب فيما بعد يقول:[...



جبران في مراهقته - صورة التقطها له «فرد هولاند داي» - 1897.

كنت طفلاً عندما رأيت لأول مرة رسوم هذا الرجل العجيب. لن أنسى قط هذه اللحظات ما حييت...]

طفولته الأولى أمضاها في بشري، لبنان الشمالي، في قلب الطبيعة الساحرة، على مقربة من الوادي المقدس، بين الأرز، هذه الكائنات الإلهية. غير أن ضيق حال الأسرة اضطرها للهجرة. بعد أن حطت الرحال في بوسطن عام 1895، أدخلته أمه مدرسة قريبة، حيث علموه قراءة الإنكليزية وكتابتها. وسرعان ما لاحظت معلمته ميله إلى الرسم، فشجعته وقدمته إلى فنان محلي توقع له مستقبلاً لامعاً. وانتسب بعد ذلك إلى مؤسسة خيرية يعلمون فيها الرسم والمسرح. وذات يوم، رسم تمثال الباخوسية الذي كان يتصدر باحة مكتبة بوسطن العامة. ولما رأت رسيمته، اتصلت أستاذته بمصور معروف، فرد هولاند داي، عارضة عليه رعاية الفتى الواعد، وكتبت له:

...كان قد انتسب الشتاء الفائت إلى شعبة الرسم في "كوليج ستلمنت"، وبرهن عن موهبة.. يحتاج إلى مساعدة ليكمل تعلمه في ميدان الفنون...



النبي - 1923.

كان داي، فنان البورتريه البارع، بحاجة إلى موديلات شرقية لصوره، فلم يتردد في تبني هذا الفتى ذي الشعر الطويل والنظرة التأملية. وعرّفه بعالَم الفنان والأديب والشاعر اللندني وليم بليك الأسطوري والتنبؤي. بهر جبران بتنوع مصادر هذا الرومنطيقي الإنكليزي وأعجب بثراء رموزه، التي تركت بصمات بارزة في مفرداته الشعرية والبصرية.

أثر فن البورتريه، الذي كان داي يمارسه باستمتاع، تأثيراً عميقاً في رسوم جبران فيما بعد. ومن خلال هذا الفنان، دخل عالمَ رسوم تزيين الكتب ودواوين الشعر، منها كتاب لـ ناثان هاسكل دول حول الشاعر والفلكي عمر الخيام. وشيئاً فشيئاً، شق لنفسه طريقاً في هذا الميدان.

في شباط 1898، نظم داي معرضاً في أحد نوادي بوسطن، حيث عرض صوراً كان قد التقطها لجبران، وعلق رسوماً أنجزها هذا الأخير إلى جانب لوحات فنانين كبار، ولم يكن قد أتم بعد الخامسة عشرة من عمره. زارت

الخريف - 1909.

المعرض الكاتبة جوزفين بيبودي ، التي سألته: أراك في كل مكان! ولكن أجدك حزيناً كثيراً. لماذا أنت حزين؟ . بقي وجهها في ذاكرته، فرسمه، وأرسله لها. وكتبت له: كانت مفاجأة جميلة يوم تلقيت الصورة.. كيف أمكنك أن تحفظ وجهي في ذاكرتك؟...أود القول إن رسومك كالبلسم للقلوب.. .

في آب 1898، عاد إلى لبنان، حيث أدخله والده إحدى المدارس لمتابعة تعلمه. كان يجلس في الصف حالماً، مستغرقاً في أفكاره، ومغطياً دفاتره وكتبه برسوم كاريكاتورية لأساتذته. لم تخل رسومه في هذه الفترة، التي رسمها بالحبر أو بقلم الرصاص، من الرمزية، وباتت تنبىء بأعماله القادمة: نساء جالسات أو مستلقيات في حالة تأمل، أو تألم، أو يحتضنّ شكلاً أو طفلاً.

في كانون الثاني 1904، بعد عودته إلى بوسطن، دعاه داي للاشتراك في معرض هاركورت ستوديوس خلال الربيع. وهيأ جبران للمناسبة عدداً من الرسوم المفعمة بالميثولوجيا والرمزية. أقيم المعرض في 30 نيسان. وكتب أحد النقاد بعد ذلك في مجلة إفنينغ ترانسكريبت ، محللاً أعمال جبران وأسلوبه وطريقته: ينم بعض أعماله عن جمال ونبل احتفاليين، وبعضها الآخر مشحون بمعان مأساوية مخيفة. إجمالاً، تترك رسومه انطباعاً عميقاً؛ ونظراً لسنه الصغير، فإن القيم التي يطلقها مذهلة بأصالتها وعمق معناها الرمزي... الرغبة الشديدة في إطلاق العنان للأفكار الميتافيزيقية طاغية على الحدود الفنية، إلى درجة أن الخيال غارق جداً بالجمال التجريدي أو الأخلاقي للفكرة المعبر عنها .[... نجد فيها رواقاً كاملاً من الوجوه الجديدة والأنيقة المعبرة عن أنقى تطلعات الذهن وأكثر ظلاله سمواً .]

في هذا المعرض تعرف على ميري هاسكل ، التي ستغدو راعيته . حضرت في آخر يوم للعرض. رآها جبران وهي تتأمل لوحاته مستغربةً. اقترب منها وسألها:

❖ هل ترغبين يا سيدتي أن أشرح لك معنى بعض اللوحات؟

- بكل سرور...لأنها ليست مألوفة في الفن.. هل أنت فنان؟

❖ يشرفني أن أكون كذلك.

— هل تعرف من رسم هذه اللوحات؟

❖ أنا.

— أنت! لا بد أنك أنجزت دراساتك الفنية في باريس..صغير وموهوب!. قل لي لماذا كل هذه الأجسام العارية في أعمالك؟.

❖ لأن الحقيقة عارية. ولأن الجسم العاري هو الأقرب إلى الحياة والأجمل فيها... .

دعته بعد ذلك لعرض رسومه في مدرسة خاصة كانت تملكها، وليرسم أمام التلاميذ. ثم تتالت لقاءاتهما. وذات يوم، عرضت عليه إرساله على نفقتها إلى باريس لتطوير فنه. لم يتردد جبران في القبول، فلطالما حلم بمدينة الأنوار. وكتب إلى الشاعر جميل معلوف يقول: سمعت أنك ستعود إلى باريس لتعيش فيها. أنا أيضاً أود التوجه إليها...هل سنذهب إلى اللوفر لنعجب بلوحات رافائيل و ودفنشي وكورو، والكتابة عن الجمال والحب وتأثيرهما على قلب الناس؟ .

غادر جبران نيويورك في الأول من تموز 1908 باتجاه فرنسا، التي وصلها في 13 تموز. كانت باريس، مدينة الأنوار، في بداية القرن العشرين حلم فناني العالم كله. وينبوعاً لا ينضب للخلق والإبداع. لم يضيع الشاب وقته، فانتسب إلى أكاديمية جوليان، التي تخرج منها فنانون كبار، مثل ماتيس و ليجيه و بونار . وانتسب أيضاً كمستمع حر إلى كلية الفنون الجميلة. وكتب إلى ميري هاسكل يقول: أرسم أو بالأحرى أتعلم الرسم. سيأخذ ذلك مني كثيراً من الوقت حتى أستطيع أن أرسم مثلما أريد. ولكن شيء جميل أن يشعر المرء بتقدم رؤيته الخاصة عن الأشياء...الآن بدأت أفهم الأشياء والناس بعينيّ. تبدو ذاكرتي أنها تحتفظ بأشكال وألوان الأشخاص والأشياء .

بدأ جبران يتقدم. غير أنه، لقلة صبره، ترك أكاديمية جوليان بعد بضعة أشهر، إذ أزعجته الفوضى السائدة فيها، ووجد أن نصائح أستاذه بلا أية فائدة ، حسبما يتذكر يوسف حويك ، صديق إقامته الباريسية. لا شك أن روح جبران التواقة إلى الرومانسية لم تجد لدى الأستاذ ما يشبع تطلعاتها. في بداية شباط 1909، وجد الفنان الشاب أستاذاً جديداً، بيير مارسيل — بيرونو ، تلميذ غوستاف مورو ، والمعروف في



جبران في مرسم «مارسيل بيرنو» - باريس - 1909.

الوسط الفني على أنه رسام سالومي، وقد وصفه جبران بأنه فنان عظيم ورسام رائع وصوفي... . ولما مرر إليه بعض رسومه ليراها، نصحه الأستاذ بأن لا يستعجل. لكن جبران رأى أنه أخذ عن الأستاذ كل ما كان يمكن أن يعطيه له. وترك دروسه. انتسب إلى أكاديمية كولاروسي، التي استقطبت آنذاك عدداً من الفنانين الأجانب الذين جاءوا إلى باريس لتحسين أساليبهم. وكانت متخصصة في رسم العاريات على الموديل. لكن جبران كان يفضل العمل بمفرده، بحرية، في مرسمه، وزيارة المتاحف لمتابعة الأحداث الفنية الأحدث. وأعطى دروساً في الرسم لخمسة طلاب، مرتين في الأسبوع، لجني بعض المال. وانخرط في مشروع طموح: إنجاز مجموعة من البورتريهات لبعض كبار شخصيات عصره. ودشن المجموعة، التي أسماها فيما بعد معبد الفن، ببورتريه للنحات الأمريكي بول بارتلت، الذي نحت تمثال لافاييت المعروض عند مدخل اللوفر.

خلال إقامته الباريسية، كان يمضي كل يوم أحد ساعات من التجول في قاعات اللوفر. وفي البانتيون، على بعد خطوات من حديقة اللكسمبورغ، كان يجلس مدهوشاً أمام الصورة الجدارية التي تمثل القديسة «جنفييف» التي رسمها بوفيس دو شافان وكان لها تأثير على رسمه: هل هناك سكينة أكبر وأعمق من تلك التي نقرأها في ملامح وجهها؟ .

رغب جبران بعدئذ في التعريف برسمه، ونجح في أن يتلقى دعوة للمشاركة في معرض الربيع، أحد أهم معارض باريس السنوية. وقدم ثلاث لوحات. قُبلت واحدة منها، بعنوان الخريف، وتمثل فتاة نصف عارية تشبك شعرها الذهبي بيدها اليمنى. للأسف، لم توضع اللوحة يوم التعليق في القاعة الكبرى، بل في ممر ضيق من الـ غران باليه. غضب جبران: كان يعرف أن رودان، رودان العظيم، لا بد أن يمر بالمعرض. وإذا ما عرضت لوحته في إحدى الزوايا، فلن يستطيع الفنان الفرنسي رؤيتها واكتشاف صاحبها. تمكن أخيراً من نقلها إلى القاعة الكبرى. ولما زار رودان المعرض في اليوم التالي، تقدم منه جبران وحياه وقال له بضع كلمات بانفعال. كان يتمنى أن يحصل منه على تقدير يكون له صدى في أمريكا بعد عودته إليها. إلا أن الفنان العجوز كان مستعجلاً: توقف لحظة أمام لوحة الفنان الشاب، وهز رأسه، ومضى لإكمال زيارته.

طورت محطته الباريسية عمله الفني إلى حد كبير. علمته الرسم وملامسة الواقع. وأصبح في غناه الثقافي، والنزعة الإنسانية التي تميزت بها أعماله، وسيطرته على تقنيات الرسم، خصوصاً الرسم الصيني، والمائي، والزيتي، وتطوره في رسم البورتريه، ما كان يكفي لوصف إقامته الباريسية بأنها شكلت منعطفاً حاسماً في حياته الفنية.

بعيد عودته إلى بوسطن في بداية تشرين الثاني 1910، أطلع الفنانُ راعيته على رسومه الباريسية، وجعل من شقيقته ماريانا واثنتين من قريباته موديلات له، وأنهى عدة بورتريهات لشخصيات بوسطنية، وبدأ برسم صورة ذاتية زيتية جديدة يبدو فيها ملتفت الوجه إلى اليمين وقد ظهرت في الخلفية امرأة تمسك كرة من الكريستال. لكن جبران، العائد من مدينة الأنوار، سرعان ما شعر بضيق

بوسطن وبرودتها. وقرر الرحيل إلى نيويورك.

في بداية حزيران 1911، لحقت به ميري إلى نيويورك، ووجدته يرسم لوحة إيزيس التي تصور صديقته شارلوت تيلر. زارا معاً متاحف المدينة، وأنجز برفقتها رسيمات تمثل الشعراء كيتس و شلي و دانتي والنحات الفرنسي رودان..وعادا سوية إلى بوسطن. في هذه الأثناء، عرضت عليه الراعية مبلغ خمسة آلاف دولار بدلاً من المبالغ الصغيرة التي كانت تمنحها له كل شهر، كي يؤمن لنفسه استقلالية أكبر. قبلها، وعرفاناً بالجميل، كتب وصية يوصي فيها بلوحاته ورسومه إلى ميري.

عاد في تشرين الأول إلى نيويورك. وخلال إقامته الطويلة فيها هذه المرة، التقى بعدد من كبار الشخصيات الفنية. وتابع العمل في مجموعة بورتريهاته معبد الفن. فرسم المخترع الأمريكي الشهير توماس أديسون والعالم النفساني السويسري كارل غوستاف يونغ وآخرين.

في العام 1912، اكتشفت مي زيادة جبران من خلال إحدى مقالاته الصحفية. وأعجبت جداً بأسلوبه. ولما صدر كتابه الأجنحة المتكسرة في نفس العام، كتبت له مهنئة. ابتدأت مراسلاتهما، وحمل بعض هوامش رسائله إليها رسوماً صغيرة، غريبة تارة ورمزية تارة أخرى. ولما أرسلت له صورتها عام 1921، أعاد رسمها بقلم الفحم.

في هذه الأثناء، نشر عدداً من رسومه في مجلة أدبية اسمها The Seven Arts، كان ينشر فيها عدد من الكتاب المشهورين، مثل برتراند راسل. كما أنهى رسم لوحة كبيرة تصور أمه وهي تحمل ابنها (لعله الرسام نفسه) ومحاطة بابنتيها، فضلاً عن لوحات أخرى، عرضها في الـ مونتروس غاليري نهاية عام 1914، حيث استطاع بيع العديد منها ووفرت له مبلغ خمسة آلاف دولار.

في وقت لاحق، تعرف إلى الراقصة الأمريكية العالمية الشهيرة روث سانت دنيس. التي خصها بلوحة وألهمته رسيمات عدة وهذه العبارة في كتابه التائه: تكمن روح الفيلسوف في رأسه: وتوجد روح الشاعر في قلبه...وروح الراقصة تعيش في جسدها كله.

في عام 1917 شارك بأربعين لوحة مائية في معرضين. الأول في غاليري كوندلر أند كو في نيويورك، إلى جانب لوحات بونار و كاريير و سيزان و بيسارو؛ والثاني لدى دول أند ريتشاردس في بوسطن.

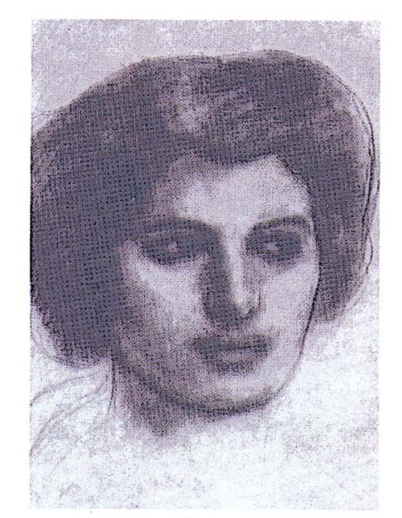
وفي عام 1919، دفع الفنان إلى النشر، في دار Knopf، مجموعة من عشرين رسماً تحت عنوان: Twenty Drawings. وكمقدمة، أدخل الناشر نصاً للناقدة الفنية أليس رافائيل إكشتاين ظهر عام 1917 في مجلة The Seven Arts وقالت فيه: تقف أعمال جبران عند الحدود بين الشرق والغرب، بين الرمزية والمثالية. أسلوب الفنان جذاب. يرسم كما يكتب، ويكتب بالبصر كما لو كان يرسم. كيف يسعه أن ينكر الرسم، الذي يسكنه منذ الطفولة؟. حمل جبران رسالتي الكاتب والرسام معاً ولم يفصل بينهما أبداً: أمضي حياتي في الكتابة والرسم، ومتعتي في هذين الفنين تفوق كل متعة أخرى.. هذه النار التي تغذي عواطفي تحب التجمل بالحبر والورق... . عالم الرسم وعالم الأدب لديه متداخلان ومتمازجان. وقد أمكن القول إن جبران يرسم بالكلمات.

في الحقيقة، كان جبران في الرسم عصامياً. رغم تردده لوقت قصير في باريس إلى أكاديمية جوليان ومرسم مارسيل بيرونو. وهذا ما قاله أحد المؤلفين بعبارات تصويرية: لم يتبع جبران برنامج تعلم منهجي أو أكاديمي ولم يحصل قط على أية شهادة... كان كالطير، ينقر أينما كان يحلو له ذلك. ليحلق بعدئذ نحو ذرى عالمه الروحي والحالم.

مع ذلك، منذ وقت مبكر، حتى قبل



والدة جبران وشقيقتاه – 1901.



مي زيادة - رسم جبران.

تعلمه في فرنسا، اختار جبران فطرياً أسلوبه الخاص: بين رسومه الأولى في لبنان وحتى لوحاته الأخيرة، هنالك تقارب واضح، واستمرارية، كما لو أنه كان قد خط لنفسه، دفعة واحدة، خلافاً للكثيرين من الرسامين المعروفين، مساراً محدداً سعى دائماً للسير فيه بدقة، مطوراً ومحسناً أسلوبه باستمرار. وكان في عام 1908 قد حدد نظرته في الفن: يعتقد البعض أن الفن هو تقليد للطبيعة؛ إلا أن الطبيعة هي أسمى من أن يمكن تقليدها؛ ومهما بلغ من السمو، لا يستطيع الفن أن ينجز ولو واحدة من أعاجيب الطبيعة. ثم ما الفائدة من تقليد الطبيعة التي يمكن أن يحس بها كل أولئك الذين وهبوا الإحساس؟ يقوم الفن بالأحرى على فهم الطبيعة وعلى نقل فهمنا لها إلى أولئك الذين يجهلونها. مهمة الفن هي استخلاص روح الشجرة، وليس رسم جذع وأغصان وأشجار تشبه شجرة... الفن هو خطوة نخطوها من المعلوم المرئي نحو المجهول المستور، من الطبيعة نحو اللامتناهي.

وليم بليك، الأب الروحي:

فضل جبران، الذي لم يتأثر باتجاهات عصره الفنية - التكعيبية، والسوريالية - أن يتطور على هامش التيارات المجددة. وعاد لينهل من معين رمزية الشاعر والرسام الإنكليزي وليم بليك (1757 - 1827)، الذي ترك في أعماله بصمات عميقة. ووصف عام 1915 رسومه بأنها أروع ما أنجز بالإنكليزية. وكان أحد نقاد مجلة إفنينغ ترانسكريبت قد وصف عام 1904 إحدى لوحات جبران في أول عرض له عام 1904 في معرض هاركورت ستوديوز بقوله: تذكرنا هذه اللوحة بإحدى روائع وليم بليك الصوفية. وقيل إن رودان قال عن جبران إنه بلك القرن العشرين. كان الشاعر والرسام الإنكليزي أكثر من ملهم، كان أباً روحياً حقيقياً لجبران. لنعد إلى لوحات بليك المعنونة Pity، و Whirlwind of lovers و The House of Death. وسنجد فيها النساء المجنحات، والمخلوقات المتحجرة، والأجساد المتلوية، والشخصيات العارية، والجثث المتكومة... التي تملأ عالم رسم جبران أيضاً. الرمزية التعبيرية عند بليك، ورفضه لتقليد الطبيعة الأعمى، وقدرته الحلمية السحرية، ومضامين موضوعاته الأسطورية - إن لم نقل الصوفية! - وروحه المتمردة...موجودة أيضاً عند جبران، الذي نادراً ما كان يرسم - كملهمه - الأجساد البشرية على الموديل. لكنه كان يجيد رسم أشكالها بدقة، بفضل حس ملاحظته الحاد وقدرة خياله الإبصاري - وهو ما يفسر استذكاره الجلي لملامح الوجوه التي رآها ثم رسمها غيباً بدقة كبيرة. ولكن، خلافاً لعالم بليك، عالم جبران هو أكثر صفاء، وأقل عنفاً، وأضيق مجالاً لأفكار الجحيم وقوى الشر المدمِّرة.

كان للفنان الفرنسي أوجين كاريير، هو أيضاً، تأثير هام على جبران، الذي اعتبره الأقرب إلى قلبه. أعجب بأجوائه الغائمة، التي استلهم الكثير منها في بورتريهاته ولوحاته. ويذكرنا العديد من لوحات جبران ورسومه التي رسمها بين عامي 1908 و1918 بتركيبات الفنان الفرنسي التي خص بها الأمومة، كلوحة الأم والطفل: وبين تمتمة الصمت لجبران و موت غوغان لكاريير، هنالك قرابة مؤكدة.

إذا كانت أعمال جبران تتسم ببعض الاستمرارية، فإنها قد سارت وفق مراحل عدة يصعب تحديدها، إذ أن غالبية اللوحات التي تركها لنا، والتي لا تحمل تاريخاً، ولا عنواناً، ولا توقيعاً، لم تفهرس بدقة.

تتوافق المرحلة الأولى (1896-1904) وبداياته كفنان، وتشتمل على رسوم بقلم الرصاص أو الحبر، وتنبىء بأعماله القادمة، التي كان بعضها رسوماً تزيينية لدواوين شعر.

بين عامي 1908 و1910، في باريس، تآلف جبران مع الرسم بالزيت، ووقع على بعض اللوحات، مثل "الخريف". وأبدع في رسم البورتريهات، وأنجز مجموعة من الرسوم بقلم الفحم كرسها لفناني عصره. وتذكرنا هذه الرسيمات، ذات التظليلات المائلة الدقيقة جداً، وتلك الوجوه العذبة ذات الشعر غير الواضح المعالم ودون تفاصيل، المنحنية أو الملتفتة إلى اليمين، بدراسات ليوناردو دفنشي (منها لوحة "رأس امرأة" الشهيرة). كما أن تواجد عدة بورتريهات في اللوحة نفسها، مثل "الأعمى"، و"أربعة وجوه".. هي من السمات الشائعة في رسوم الفنان الإيطالي الكبير، الذي تأثر به جبران دون شك.

وبين عامي 1910 و 1914، دشن مرحلة جديدة، حيث بدت أعمل جبران أكثر جلاء ودقة. رسم بالزيت أو بقلم الفحم لوحات حملت صوراً رمزية معاودة تمثل الكائن الخرافي القنطورس (17 لوحة)، وأشخاصاً لا جنسيين، خناثاً، في وضعات تأملية، منكمشين على أنفسهم، ومتشابكين، ومصلوبين في وسط من الزخرفة الموحية بالعالم في بداية فردوس الأرض... . وبعض اللوحات، يبدو تأثير "رمبرانت" واضحاً فيها: خلفية غامقة، ووجوه وأيد قوية الضوء.

بين عامي 1914 و1920، جرب طريقة الرسم المائي (الصيني)، دون تغيير في عمق اللوحة. أصبحت الشخصيات لديه أكثر رقة وشفافية، لكن الأشكال بدت أقل دقة وحوافها أكثر ضبابية: غير أن جبران كان في هذه الطريقة أقل نجاحاً قياساً بالرسم بالزيت.

في العام 1920، قال جبران، "انتهت مرحلة وابتدأت مرحلة جديدة".

بين عامي 1920 و1923. أولى لوحاته المائية عناية كبيرة. وراقت ألوانه وجلت.

وامتدت المرحلة الأخيرة من عام 1923 حتى وفاته عام 1931. كانت لوحاته هنا داكنة أكثر، وتلاشت الشخصيات تاركة المكان للصور الظلية الشبحية. ونشعر فيها بالقلق الذي يحاصر الفنان. ولو أن هذه السمة ليست غائبة كثيراً عن أعمال جبران كلها، التي يسيطر عليها حزن واضح، دون أن تغيب عنها مع ذلك موحيات الأمل...

❖ ❖ ❖

المصدر:

"خليل جبران، مؤلف النبي" (الكتاب غير معرب)

المؤلف: ألكسندر نجار.

صدر عن دار نشر بيغماليون / باريس، أيلول 2002

Khalil Gibran, l`auteur du Prophète, par Alexandre Najjar, Pygmalion, Paris septembre 2002

الأماكن.. بين المبدع والمتلقي!!



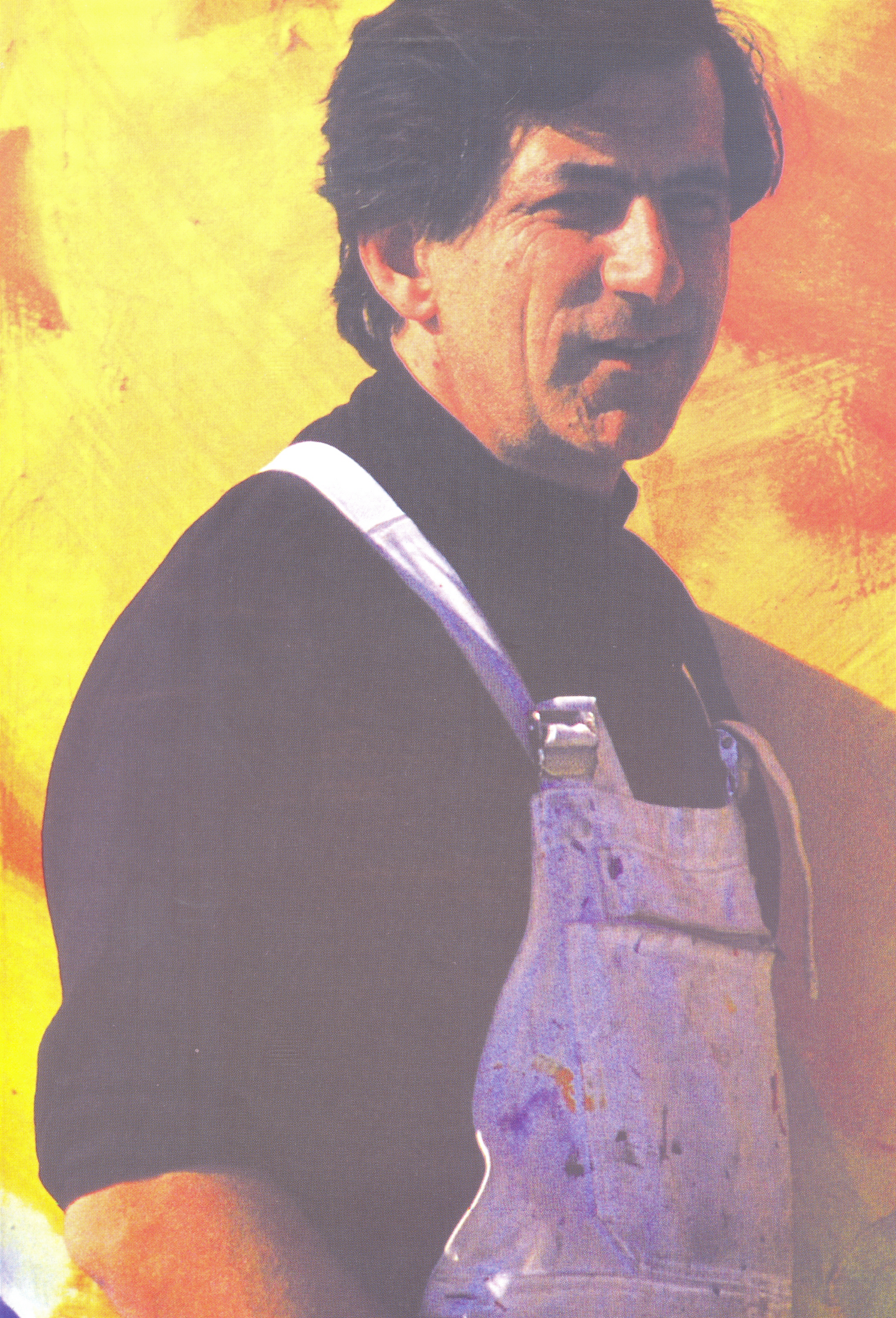
بقلم: بيتر سفوبودا / بيير بالاس

ترجمة: د.بثينة علي*

قدم مجموعة لوحات بيير بالاس في الحوض الهندي الأوربي، شهادة تعبيرية صادقة عن الفنان الذي يبحث عن جواب للأسئلة المتكررة، أسئلة عن الإنسان والوجود الداخلي الكائن فينا وحولنا.

إن المضمون الوجودي الموجود في اللوحات مؤطر من خلال شكل يقدم صدى بعيداً ومهمة تصل من المهد ومن عاصمة الرسم

* مدرسة في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

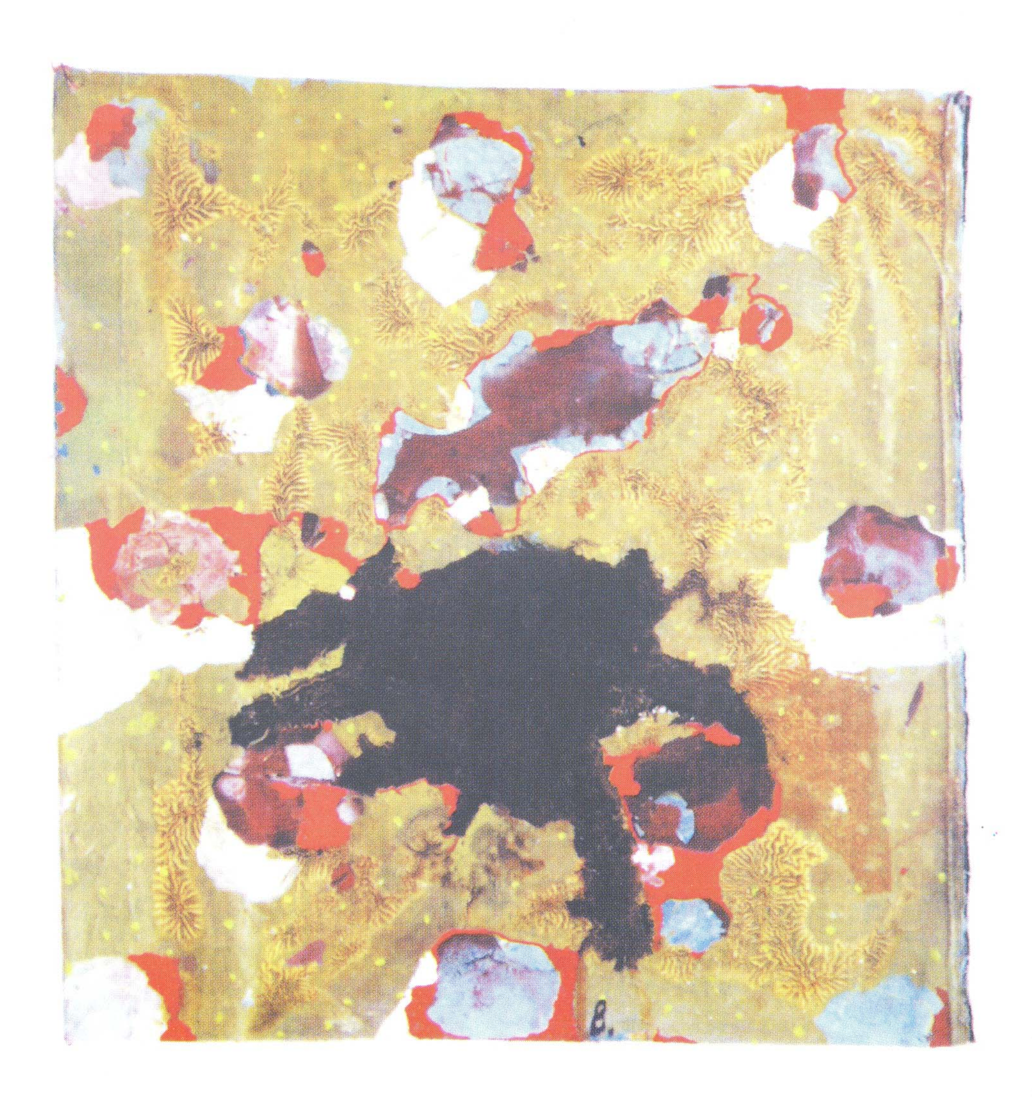




الكلاسيكي الفرنسي. هناك تقليد طويل للمشهد الفرنسي يلعب دوراً هاماً جداً في عمل الفنان، وليس هناك ما يدهش، فجذور هذا الفن في المجموعة الواسعة من التعبير والتحولات الملموسة الملونة والتحليل والتركيب للشكل والفراغ، كل ذلك كان سيبقى إلزامياً ويوحي على الدوام لأجيال كاملة من الرسامين، وفي هذا التقليد يوجد أيضاً الطريق الذي يزرع جذوره في الكلاسيكية الشعرية لدى نيكولا بوسان، وفي العالم الغنائي لدى كميل كورو، في المشاهد البنيوية لرسامي مدرسة باربيزون، أو في التحليل الحار والحسي للديكورات الطبيعية في لوحات كلود مونيه.

لقد خلق كل هؤلاء الرسامين المعلمين، من خلال روحهم وفنهم حوضاً للتخمير، وشكلاً أو روحاً يغرف منه هؤلاء الفنانون الذين يرغبون في الوصول، من خلال أعمالهم، إلى المادة الأولية والوتيرة الرئيسية أو النموذج المثالي للأرض المولّدة ويلتقي مع نظام النجوم، ويختلط مع كل ما يشكل معنا جزءاً لاينفصل.

في هذه الرسوم يُظهر بيير بالاس القصص المعاصرة والماضية عن مكان ملموس أو محدد، مختار يدعى البلاد أو الأماكن. أصبحت هذه الأماكن دافعاً هاماً لإبداعه يبحث ويضع فيه، الأسئلة والأجوبة. يضع هذا المكان في مواجهة الذاكرة. عالمه الداخلي الخاص ورؤاه حدد هوية الرسام بعالمه المختار وبنيته المبنية



من خلال ترسبات الزمن الماضي والتاريخ. وهو يترك فيها أثره الوحيد كفنان. الجو الذي لايمكن استبداله المكون من أشجار الحور، والمنطقة الواسعة من وهاد البورغون، وعزلة الطاحونة حيث بيير بالاس خلق وفكر وكتب ورسم، يخرج كل ذلك من خلال اللقاء الأول مع لوحاته.

إن خلق الصورة المرئية للمشهد لايمثل للرسام، سوى نوع من الباب. يبقى المهم في التكوين الداخلي وتربيته حيث يمكن الغوص في عمله إذا تم اجتياز المخطط الأول للوحاته.

يذكّر التصوير ببناء كتدرائية كلاسيكية فرنسية حيث تثبيت الأساسات والأعمدة والمخطط الكامل وترسم على أساس رسالة أولية. كما ترسم على أساس الإيحاء الداخلي للمُعلم حيث يشبه البناء المحضّر السر وذاكرة الأرض والحلقة الفلكية التي تتكرر إلى ما لانهاية والتي تتقمص المطلق من العالم.

تحرر يد الرسام الخطاطة في رسمه وتحرره من طبيعة وصفية. فالأسلوب المجرد لضربات الريشة لايخلق «لمسات» جزئية فحسب بل يشكّل كامل المواد التي يؤلف الرسام منها قصصه.

في هذا أميز الضجيج والرياح البعيدة لأغاني الحب الموضوعة قديماً من قبل «سركمون» و«مارسيبر» لسيدات منطقة الأكيتين. أشعر فيها وأتصور كذلك آثار الكائنات الغريبة للوحوش

في العصور الوسطى التي نزلت من الأروقة والكورنيشات الكتدرائية.

إن المعرفة الذاتية (للأماكن) المذكورة تسمح للرسام، بأن يمسك مساحة واسعة من الألوان والروائح، التي تقدم له بسخاء من خلال مشهد طبيعي وحيد يخلقه الفنان.

تبين رسوماته تناوب الفصول والحلقات النباتية ومسار الشمس وزخات المطر، وكذلك الريح أو المطر المنعش. يترك كل ذلك آثاراً لابديل عنها على وجه المنظر، لذا فإن ظل الحور الممشوق يخضع لتغير موقع الشمس وليد الفنان فتتحول إلى جذع أنثوي، ولهذا تصبح نقطة المطر حيواناً رائعاً خارجاً من باطن الأرض.

في لوحاته وفي انطباعاته المكتوبة في يومياته يقدم الفنان بيير بلاس قصصاً عن أماكنه، وفي نفس الوقت يقدم أجوبة على الأسئلة التي يطرحها في تأملاته، وملاحظاته الدقيقة، وبالرغم من أن الأمر يخصّ اعترافاً داخلياً وحميماً، فإنه يمكن أن يطرح علينا تساؤلات، ويجيب على أسئلتنا فيما إذا سألناه، ويمكن أن نستنتج منها، ما يمثله التاريخ بالنسبة لنا، وما نمثله لأنفسنا نحن، وللدور الذي يلعبه وجودنا في ترتيب الطبيعة وفي المطلق الكوني.

عند قراءة الخاطرات المسماة (الأماكن) و(تحت أشجار الحور) وبالتعرف على العمل الفني لدى «بيير بالاس» فقد فهمت الدور الهام، والشخصية التي لابديل عنها للعلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان الذي ينتمي إليه. يقيم الإنسان علاقة داخلية مع هذا المكان ويتحدّ معه، يشعر بجذوره ونبضه، لأنه يجعل نظره ثاقباً. وهذا يحدد الأبعاد لعالمه الداخلي ووتيرته الحيوية وإدراكه للزمن.

لنأمل في أن لا نسيء وأن لانقترب من الهرطقة عند الإشارة إلى دور البلاد والمكان المحدد للفنان لزمن يفضّل إزالة الحدود وتقاسم المناطق والثقافات التقليدية. وهي لاتمنع إطلاقاً من الاتصال الثقافي، واختلاط الأجناس البشرية. إنني على قناعة بأن التسوية الخاملة للثقافات المختلفة، وإزالة النكهات المحلية الخاصة، وتحولها إلى قشور رمادية، كما يتخيلها مع الأسف العديد من تكنوقراط البيروقراطية، لايشكل قاعدة سعيدة للاتصال البشري والتسامح وللاحترام المتبادل، وللتواضع.

إذا كانت الذاكرات الثقافية والتاريخية ليست سوى بقايا فولكلورية ولصاقة للاستهلاك، فإننا سوف نفقد الإمكانية، بل والقدرة على التساؤل وعلى سؤال المكان الذي نعيش فيه.

وفي هذا الوقت بالذات يقوم الشر، فالشر الذي ينزل من أروقة وكورنيشات الكاتدرائيات القوطية، والشر الذي تحذرنا منه رسالة لوحات «بيير بالاس». لنبذل الجهد ولا نتوقف عن إدراك الهرمية والعلاقات والاستمرارية على الأرض والإنسان والمطلق.

لتبقى في ذاكرتنا أشعار مؤلف الكوميدية الإلهية، ولنؤمن مع بيير بالاس، بأننا لانشكل سوى جزء بسيط من مهمة ومن رسالة عليا.

■ **بيتر سفوبودا**

تشرين الثاني 2002

❖لكل هذه الأشياء نظام متبادل وهذا يشكل العالم الشبيه بالإله في الجنة. يظهر بوضوح آثار أعمال القوة الخالدة. التي تمثل أيضاً الهدف الذي إن افتقده العالم يصبح وكأنه بدون قانون.❖

«دانتي، الكتاب الأول»

أين أكون؟..

قديماً، إن تذكرت جيداً، كانت أفكاري وكلماتي دون استثناء ترتبط وتتعلق وتتمسك بمكان حقيقي، حيث صدرت فيه، أو نُطق بها، لدرجة أن واحدة من هذه الأفكار، عندما تعود اليوم إلى ذاكرتي، فإن صورة ذلك المكان تعيدني إلى تلك اللحظة ذاتها.

بالأمس، بل اليوم كذلك.

كما لو أنني لم أعد أستطيع التفكير أو





نطق الكلام أو إجراء أية حركة بيدي، لاشيء خارج اللاشيء، أمام اللاشيء. منذ ذلك الوقت ودون أن أقول لنفسي شيئاً، فضّلت بعض الأماكن التي تهزني كثيراً، والتي أحددها اليوم بدقة.

اسميها.. الأماكن.

إنها محددة بدقة، وفرادتها هي لدرجة، أنني اعتبرها صورة ممكنة عن الحياة، وعني بشكل خاص؛ وفي داخلها تجتمع كل هذه التناقضات المتراكمة، وكل هذه الأفكار العصية، وكل ذلك الذي لايجتمع فعلاً، مما يعطي طاقة مجنونة.

إنني سكنتها دائماً، دون أن أعرف، إنني لست مغلقاً عليها لأنها عديدة ومختلفة. أبحث عنها عندما أفتقدها، فهي تخدمني تغذيني والتي بدون اعتمادي عليها لمتّ منذ وقت طويل.

إنها ليست أرضاً قفراً، ولا خارج مدينة، ولا أرضاً بوراً، ولا أماكن لانهاية لها؛ وليست حقولاً بدون سياج، ولا أرضاً مهملة، ولكن أماكن أحاول وصفها الآن:

إنها بعض البساتين، اثنين أو ثلاثة كنت ألعب فيها عندما كنت طفلاً أو حقلاً زرعته فيما بعد، أو بستاناً زرعت فيه الورود محاطاً بنهر، وفي إحدى زواياه قارب أذهب إليه للقراءة.

إنه بستان من الأشجار المثمرة، ذو أرض منحدرة آتي إليه للجلوس وأتمدد فيه أحياناً. لأنظر السماء من خلال الأغصان.

تلة مزروعة بأشجار الكرز أتسلقها وأتوقف عندها لأنظر ورائي على أطراف واد ضيق، مثلث من أشجار المشمش الفتية تكسوه الأعشاب الخضراء ومحاط بأشجار الزعرور.

وبعد:

أسرّة غالباً مخربطة بمخدات مجعّدة ترقد عليها أفكاري. صحن مليء بطعام شهي، جميل للنظر ولذيذ للطعام. وتلك الأثواب البهية تذكرني أعاليها وخصرها بالتلال المزروعة بأشجار الكرز. تلك التلال الواسعة الجميلة كالبطون.

والكاتو الذي يشبه اللوحات وكذلك قطع التارت، وذلك الشكل الخاص من المروحة. وتلك الأثواب والأجسام العارية التي تتمركز فيها كل الأماكن





التي تحدثت عنها.

وأخيراً:

مكتبي وطاولتي التي أجلس أمامها للكتابة والرسم. أرتبها غالباً لأجد بعض الترتيبات في أفكاري. مرسمي الذي أكنسه في الصباح، كي أتحاشى من أن أتعثر في مشاكل غير مرتبة، بأسئلة مطروحة بشكل رديء، طيلة فترة النهار.

كل هذه الدروج وتلك العلب، التي تحتوي على الأشياء، والتي أعيش معها في العمل. أماكن في أماكن، أنظمة تتسع لجسمي وعقلي وعيني وأعصابي. مخططات، مخططات عقارية بالأخص، أنها في نظري لافرق يدرك ما بين المخطط والمكان الذي يصفه.

لا أؤمن أن حياتي كفنان التي تحيط بعملي، يمكنها أن تنتمي إلى طريق أمشي فيه. وبقدر ما أتقدم في هذه الطريق، كلما أصبح تفكيري دقيقاً ويقلّص المُحرق أو السيء، وينظم

الأنظمة.

إن هذا التحول يضعني في حيرة.

على العكس أعتقد بأنه يقترب أكثر من الأماكن، التي على اكتشافها، كالمسّاح أقطع البلاد في جميع الاتجاهات، أقيسها وأجلس فيها، وأجد أشياء مرمية، أتخيل نقاطاً مختلفة للنظر كناصب الأفخاخ من الناحية الفيزيائية بقدماي وساقاي، أنا هنا. فيها. أحياناً أكسر كل مسار شكلي، وغامضٌ .. لأطرح الأسئلة الغامضة والمتنوعة.

في الواقع.. هذه الأماكن ليست تحولاً، إنما تجربة، تُعاش فعلاً، أضع فيها كل طاقتي لكسر الحدود ما بين لحمي وأفكاري. قدماي وذراعاي، يداي وساقاي هي الأدوات في العمل الفكري. في هذه الأماكن التي قدر ماهي حقيقة يُحلم بها، وبقدر ماهي نفسية فهي طوبوغرافية، حيث توضع الأسئلة المجردة عند أقدام الأشياء الحقيقية.

أمتلك جنون التفكير بأن كل شيءٍ سينتظم كذلك، ويصبح بسيطاً. يجب العمل. لكن التناقضات الظاهرة، لم تعد تعطي الحشرجات. فهي تنتج الثروات.

ضمن هذا الإطار، وفي هذا المكان أو غيره من هذه الأماكن، لم أطرح مسألة التمثيل في التصوير، لأنني لن أكون الفنان، الشخص من خارج الشيء، فهذا لامعنى له في الحقيقة، بل سأكون داخله، في الشيء أعمل كأي شيء آخر في الأماكن. عندها.

إن أشخص أو لا أشخص، تصبح المسألة باليةً لأن إحداها تساعد الأخرى. وهذا لن يكون إلا سؤالاً لنظرةٍ قريبة أو بعيدة أو لزاوية النظر.

التحاليل الحساسة والإندفاعات المفاجئة لم تعد تتصادم. إنها تترابط فيما بينها. فحركات الجسم الكبرى والصغرى لاتثير سوى جزء منه تعاون إحداها الأخرى. الرغبة في التنظيف الواسع والكنس الشامل، يكمل الرغبة في مداعبة صغيرة. والرغبة في الدقة تعطي القوة للاستمتاع بالجسم.

كل شيء ينتهي بإيجاد مكان ما.

أنا في الداخل، الأقدام في الداخل حتى الركب، لاتعرف أين تبدأ ولا أين يقف جسمي، يصيبني الغرور في أن أعمل، وأن أنظر إلى نفسي وأنا أعمل. أشعر بالتفاؤل اللامحدود في أن أجد العلاج لكل هذه التقسيمات دون أن أعرف فعلاً أين ولا كيف أكون ولا فيما إذا كانت تلك البقعة المنتشرة على الأرض هي رسم مقلوب أو جرح في قدم.

■ بيير بالاس

باريس في 2002/10/3

❖ ❖ ❖

ترجمة النصوص عن دليل للمصور بيير بالاس.

بعنوان: TERRITOIRE.

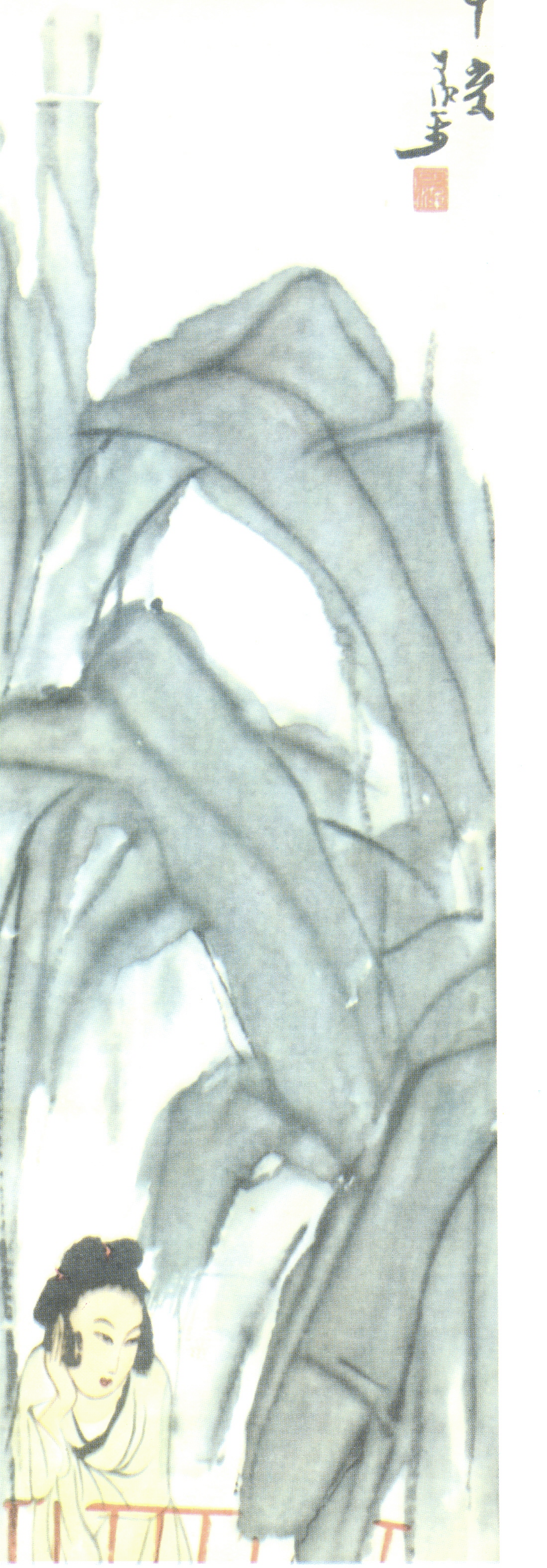
Galerie výtvarné ho V Mosté. 2002-2003.

الرسم الصيني القديم

أعمال فنية تمجد الطبيعة والإنسان !..

د.عبدالكريم فرج*





تعدّ الحضارة الصينية إحدى أقدم الحضارات التي تمتعت بموطن مستقل في تاريخ الحضارة الإنسانية. ومن أهم ميزاتها أنها توالت بالتطور الازدهار وفي حيويتها هذه تركت للتاريخ إرثاً تقليدياً يخلد مدى الزمان.

لقد كانت ملامح الثقافة الصينية واضحة في مجالات الإبداع وخصوصاً في روائع الفنون البصرية التي كانت من أقدم الفنون الجميلة في العالم. فالرسم الصيني التقليدي يمتاز بأساليب فريدة، تختلف اختلافاً جذرياً عن فن الرسم في بلاد الغرب. التصوير الصيني التقليدي مزج بين الرسم وبين كلمات اللغة الصينية التي تعود بالأصل إلى الرسوم والرموز القديمة، كما مزج بين الرسم والأختام المحفورة وتأثيراتها المطبوعة، عزّز فكرة النظريّة الصينيّة القائلة: أن الرسم والخط الصيني ينبعان من منبع واحد، وأصبح الشِعْر يظهر في اللوحات المرسومة مع الرسم والختم في مساحة واحدة وفي كتلة فنيّة واحدة، والكتابة الصينية بقيت في تطور مستمر في مسيرة عمرها آلاف السنين حتى صارت فنّاً مستقلاً ومستمرّاً إلى عصرنا الحاضر.

حفظت لنا جدران المقابر في عهد أسرتي (هان) و(تانغ) وغيرهما من العهود القديمة الرسوم الجدارية الرائعة وما زالت رسوم المناظر الطبيعية بكل مكوناتها تبثُّ الحيوية والروعة والجمال حتى الآن.

ظهرت الرسوم الصينية التقليديّة على سطوح الأواني الفخارية منذ ستة أو سبعة آلاف سنة، واُستخدمت في ذلك أقدم أدوات الكتابة، من أصباغ وريش القصب وفرشايات من شعر الحيوانات وغيرها.

وفي عهد (جينغتاي) لأسرة (مينغ Ming) كسبت الأواني شهرة عامة، وكانت المادة المستخدمة فيها هي المينا الزرقاء، كما استخدمت فيها أسلاك النحاس وطليت بالذهب والفضّة وأنتجت أشكالاً متنوعة من (السلطانيات) والقوارير والكؤوس التقديرية التي تقدم هدايا وجوائز في المناسبات.

تمتاز الفنون الصينية بتنوعها وبراعة صنعها لدرجة أنَّ الفنون التطبيقية ارتقت إلى مرتبة الفن الرفيع بسبب براعة التلوين والرسم والصياغة النهائية في إخراجها، فالفنانون الصينيون صنعوا من الأحجار الخام صوراً بديعة مستفيدين من عروقها

❖حفّار، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

وأشكالها وألوانها الطبيعية ومن الأحجار (اليشميّة) صنعوا المنحوتات الصينية أيضاً.

عُرف الخزف الصيني كصناعة منذ الألف الرابع قبل الميلاد ومع الزمن اشتهرت مواقع محددة في إنتاج الخزف الصيني الرائع، مدينة (جينغدتشن) تأسست قبل ألف عام ومنتجاتها من الخزف جعلت العالم كلّه يصفها بأنها (عاصمة الخزف) واتجهت إليها أنظار العالم تبتاع من منتجاتها البديعة.

الرسم الصيني القديم ودوره في التوثيق:

يُقصد بالرسم الصيني الوثائقي، اللوحات التي تُسجّل وتصوّر أحداثاً اجتماعيّة في فترات مختلفة، وعدد هذه اللوحات كبير في الصين قديماً وحديثاً، اشترك به عدد كبير من الفنانيين الصينيين وخلّفوا أعمالاً رائعة قدّمت معلومات ثمينة مصوّرة عن ملامح الأشخاص وأزيائهم والعادات والأحوال الجغرافية في فترات عاشها هؤلاء الرسامون.

ركّز البلاط الامبراطوري في المجتمع الاقطاعي الصيني على هذه الرسوم حيث أمر الأباطرة الرسامين أن يصوروا نشاطاتهم وحركاتهم الهامة لتخليدها، واستمر الرسامون في مهمتهم هذه حتى دخل التصوير الفوتوغرافي وتولّى هذه المهمة. من أشهر الرسامين الوثائقيين كان الرسام (يان لي بن Yan Liben) الذي رسم الكثير من الصور بتكليف من البلاط الامبراطوري.

الرسم الصيني التقليدي (آفاقه الفكريّة وأشكاله):





مثّلت الخلفية الثقافية الشاملة للرسام الصيني عنصراً هاماً في الرسم. الرسام الصيني يفكر ملياً في مضمون الشعر وأسلوب الكتابة ونوعية الخطوط المرسومة وموقع الختم الذي سيُطبع، ومن خلال التوافق بين كل هذه العناصر يحقق التناغم بين الرسم والشعر والختم الأحمر والحبر الأسود، والجمع بين هذه العناصر أصبح خاصّة مميزة في الرسم الصيني التقليدي. اشتهر في القرن الحادي عشر الرسام والأديب الصيني الكبير (سوشي Sushi 1036-1101)م صاحب الدعوة إلى الرسم في القصيدة، والقصيدة في الرسم وهو النهج الذي سعى إليه الرسامون في الأجيال اللاحقة.

فما هي أشكال الرسم الصيني؟

الرسم الصيني التقليدي ينقسم إلى قسمين:

آ— رسم (قونغ بي هو) أو رسم المحترفين = Gong bi hau.

ب— الرسم التعبيري الحر = Free style ink and wash.

رسم قونغ بي: هو الرسم باستعمال (الخطوط الدقيقة)، يهتم برسم المنممات ثم زخرفتها بألوان ثقيلة زاهية، معظمها مصنوع من المعادن، لذلك تدوم وقتاً طويلاً ولا يتغيير لونها، وقد استخدمت في البلاط الامبراطوري، تعبيراً عن عظمة وجلالة الأباطرة خصوصاً قبل القرن الثاني عشر الميلادي.

الرسم التعبيري الحر: هو الرسم باستعمال (الخطوط الغليظة) يرسم هيئات الأشياء بخطوط مختصرة، لا يركز الرسام على التشابه مع الواقع، بل على المبالغة التي تسوقها التخيلات تعبيراً عن مشاعره. في هذا النوع من الرسم عفوية وارتجال يستخدم فيها الرسام الحبر المائي، وعبرها يتوصل إلى نتائج غير متوقعة، وقد احتلَّ هذا النوع من الرسم في الفترة الأخيرة جانباً كبيراً من إنتاج الرسم الصيني، ومعظم الذين مارسوا هذا الفن كانوا من الرسامين الشعراء بينما الذين مارسوا رسم (قونغ بي) كانوا من الفنانين المحترفين.

موضوعات الرسم الصيني التقليدي:

موضوعات ثلاثة كبرى في الرسم الصيني التقليدي: وهي رسم الأشخاص — رسم الجبال والأنهار — رسم الأزهار والطيور وهذه الموضوعات الثلاثة تقابل رسم الأشخاص



والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة في الرسم الأوربي الغربي.

كان رسم الأشخاص في الرسم الصيني أبكر أنواع الرسم (في المجتمع البدائي الصيني)، حيث رسم الفنان بالطباشير البيضاء على الصخور، وباستعمال تراب الشبِّ الأحمر والكاربون، نضج هذا الرسم قبل (1500) ألف وخمسماية عام حيث دعا الرسام المشهور (قوكاي تشي Gu Kaizhi) 348-409م إلى التعبير عن الروح بوساطة الشكل وتواجد الروح مع الشكل معتقداً أن التعبير يجب أن يهتم بالإنسان وروحه، حتى أنَّ الفنانين والنقاد — في الفترات اللاحقة — التزموا بهذه الدعوة الفنيّة.

أمَّا رسم الجبال والأنهار: فهو يعني الرسوم التي تتخذ المناظر الطبيعية موضوعاً رئيسياً لها، وهو الموضوع الأهم في الرسم الصيني، ولقد نضج هذا النوع من الرسم متأخراً في فترة أسرة (تانغ Tang 618-907)م وتقدّم مع الزمن لأنه ترافق مع سمو أبحاث الفلاسفة الصينيين القدماء الذين قدّسوا التكامل بين (السماء والإنسان لاعتقادهم أن الإنسان يشعر بالطبيعة بقلبه الصافي.

أمّا رسم الطيور والأزهار: كانت موضوعاته الرئيسية الأزهار والخيزران والصخور والطيور، ثم الحيوانات والحشرات والأسماك، وهذا النوع من الرسم أقدم تاريخيّاً من رسم الجبال والأنهار، حيث أُستخدم في المشغولات اليدوية الفنيّة، ثمَّ تحوّل إلى نوع مستقل من الرسم في فترة أُسرة



الرسامين أيضاً.

في الفترة المبكّرة لم يرسم الفنان الصيني على القماش وإنما على الحرير، حيث عُرف في فترة الدويلات المتحاربة وأسرة (هان Han) الغربيّة الرسم الحريري الذي أُستعمل قبل ظهور الورق ومعه استعملوا الريشة المصنوعة من شعر الحيوان، وعُبّر بالخطوط المتنوعة عن كل موجودات الطبيعة، مستفيدين من شعر الريشة الرفيع أو الغليظ، وفيهما تحوّلت الخطوط إلى قوّة حيوية تعبّر عن التغيّرات في الدنيا. وفي القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي، أصبح الورق الذي تنتجه مدينة (شيوان تشينغ Xuan Cheng) المسمى ورق (شيوان Xuan Zhi) هو المادة التي يرسم عليها الفنانون، وورق شيوان مصنوع من سيقان الأرز ولحاء الأشجار ومُعالج بالجير وأشعة الشمس، ومن خصائصه أنّه (نفّاذ للماء) وهي ميزة تمنح خصوصية للخطوط المرسومة بالأحبار المائية.

المسألة الرئيسية في الأسلوب التعبيري للرسم الصيني أنّه يعبر عن نوعية الأشياء باستخدام حركة الخطوط والنقاط الحبريّة، تنظّم الخطوط حركة الألوان ومساراتها في الصورة، والخطوط التي يستخدمها الرسام الصيني لتحقيق أغراضه متعددة ومتنوعة، فهناك ثمانية عشر نوعاً من الخطوط لتصوير ثنايا الملابس، والذي يضفي جمالية على تأثيرات الخطوط هو سرعة الأداء في الرسم وإيقاعات الحركة وقوتها.



(تانغ) وكان التعلّق بهذا النوع من الرسم على أساس الاعتقاد أن الزهور ترمز إلى النزاهة والوقار. يُعتبر رسم الأزهار والطيور موضوعاً ذا معانٍ كبيرة في الرسم الصيني، فالرسامون كانوا متأثرين بفكرة اندماج الطبيعة والإنسان؛ مثلاً جعلوا أشجار الصنوبر رمزاً للعمر الطويل وأزهار ميهوا السامية والتي تتفتح في الشتاء البارد رمزاً للنبل والطهارة، وأزهار الفوانيا رمزاً للثروة والجاه، والخيزران رمزاً للشهامة والشجاعة، والإيل المرقّط رمزاً للمنصب والشهرة وهكذا.. لذلك كانت رسوم الأزهار والطيور في الرسم الصيني ليست فقط تصويراً للأحياء في الطبيعة بل تعبيراً عن مشاعر وأفكار

التمايز بين الرسم الصيني والرسم الغربي:

ذكرنا في موضوعات الرسم الصيني التقليدي، أنَّ رسم الأشخاص والجبال والأزهار، كانت تقابل رسم الأشخاص والمناظر والطبيعية الصامتة في الرسم الغربي أو الأُوربي لكن السؤال الهام:

ما هي الفوارق بين الرسم الصيني والغربي من حيث بنية الصورة؟

هناك فوارق كبيرة بين الرسم الصيني التقليدي والرسم الغربي من ناحية توزيع الأشكال في الصورة؛ فالرسم الصيني يهتم بترك فراغات في اللوحة، لكن هذا الفراغ لا يكون فراغاً خالياً، قد يكن سُحباً سابحة فوق الجبال، أو ضباباً فوق سطح



النهر أو أشعة القمر، ويرى البعض أن الفراغ هو أكثر ما يجذب الأنظار في الرسم الصيني، فيه رمز لذلك الجو الشاعري الغامض الذي يترك مجالاً للتخيلات. الرسم الصيني في تأليفه يوحي بشاعريّة فكأنه يرسم قصيدة بأشكال من الصور وهذه المسائل بكليتها عالجها الصينيون بشفافية أكثر من الرسم الغربي.

الرسم الصيني لا ينفصل عن الكتابة والشعر والختم الأحمر، الأمر الذي لا يوجد ما يماثله في الرسم الأوروبي وهناك تميّز خاص في الرسم الصيني يتعلق برسم الإنسان، رسم الإنسان كان أبكر أنواع الرسم الصيني، وهذه الحالة لم تكن كذلك في الرسم الغربي، وكما سبق وأشرنا فإن رسم الزهور والطيور والحيوانات في الرسم الصيني ترمز إلى معان كثيرة إنطلاقاً من فكرة اندماج الطبيعة بالإنسان بما يحمله هذا الاندماج من اعتقادات اسطورية وروحانية؛ الأمر الذي لم يكن معروفاً في الرسم الأوربي، إضافة إلى ذلك فالرسم الصيني ينتهج طريقة تبطين اللوحة من الظهر والجوانب بالورق والحرير

لحماية العمل الفني من التلف، وبعض الأعمال كانت تُحفظ على شكل لفائف طويلة تفرد عند رؤيتها، الأمر الذي لم يكن متّبعاً في الرسم الغربي.

الرسم الشعبي المحفور في الصين:

في فترة أسرتي (مينغ وتشينغ Ming + Qing) اتجه الرسامون لرسم الطبيعة والزهور والطيور، أمّا رسّامو الأشخاص فكانوا قلائل، وعدد الرسامين الذين كان لهم علاقة مع الرسم المحفور الشعبي كان أقل، لكن الرسام (تشن هونغ شو Chen Hong Shou 1598-1652م) حقق انجازات بارزة في هذا المجال؛ خطوطه قويّة، كان يرسم للقصص الشعبيّة المحفورة مثل صور (روايات على شاطئ البحيرة) وقصة (في المقصورة الغربيّة).

والرسام الصيني /تشن هونغ شو/ من الرسامين الموهوبين في أسرة (مينغ) أبدع واحدة تلو الأخرى من اللوحات منفذة بالخطوط القوية والألوان المبهرة والتشكيل التقليدي البسيط، لوحته الأنموذج هي (خين تيان تشانغ) في متحف مدينة (سوشو Sushou). لقد وصلت أعمال هذا الفنان إلى أعلى مستوياتها الفنية، وكانت من روائع الرسم المحفور في الفن الصيني القديم.

وبشكل عام كانت للرسوم الشعبيّة المحفورة على الخشب أنماطٌ متعددة بدأت في فترة أسرة (مينغ) ولكنها انتشرت واتسعت في أوائل أسرة (تشينغ Qing 1616-1911م)، ومن هذه الرسوم اتخذت الهيئة الصينية للبريد عام 2004م مجموعة طوابع تحت عنوان (تقاليد السنة الجديدة). وبشكل عام تتميز الفنون التشكيلية الشعبيّة الصينية بالتاريخ العريق والجذور الشعبيّة التي تؤرخ مظاهر الحياة الشعبيّة اليومية وعادات الناس، وتبعث رائحة محلّية ولوناً قومياً، ولها أشكال وألوان لا تُعد ولا تُحصى، ويمكن توزيع طرق العمل بهذه الفنون ضمن نماذج وأشكال مختلفة مثل: القصّ — الحزم والخياطة، النسيج والتطريز ثم النقش والرسم وغيرها.

الرسم الكاريكاتوري الصيني:

في عهود الصين القديمة لم يكن عدد أعمال الرسم الكاريكاتوري كبيراً، لكنها على قلتها كانت متألقة بالذكاء، فلقد استخدمت أسلوب السخرية والنقد من خلال الرسم المشوّه والمبالغ، وكان من ممثلي هذا النوع من الرسم الفنان: (رن رن فا Ren Renfa 1255-1327م) ولوحته الناقدة (الحصان السمين والحصان الضعيف) من أشهر أعمال الهجاء في الفن الصيني القديم نقد فيها نماذج الموظفين في الدولة، وهي محفوظة في المتحف الامبراطوري في بكين، وهناك فنانون رائعون تركوا أعمالاً هامة في الرسم الكاريكاتوري مثل لوحة (ثلاثة أحداب = Three hunch backs) للرسام (لي شي دا Li Shida) في فترة أسرة مينغ موجودة في المتحف الامبراطوري في بكين. وأعمال أخرى متعددة



لرسامين آخرين، وفيها قدّم الفنانون الصينيون الرسم الكاريكاتوري بأسلوب الرسم الصيني التقليدي والذي اختلف بأشكاله ومراميه عن رسم الجبال والأنهار والأزهار والطيور.

الرسوم المطبوعة عن الحجر في الرسم الصيني:

ونحن نتحدث عن فن الرسم الشعبي يصبح البحث في موضوع الصور المطبوعة من سطح الحجر أمراً ضرورياً لأن هذه الصورة المسماة صور الأحجار المحفورة (Chines stone pectures) تشكّل خاصة مميزة في الفن الصيني القديم العهد، وقد مورست بشكل احترافي في زمن (تشي إن ديناسيّ Ch in dynasty) وذلك في الأعوام 221-206 قبل الميلاد. وأساس هذه الصور هو (الرليف) أو ما نسميه حفر الحجر لتحديد هيأة الصورة المنقوشة، ويتم العمل على الحجر باستعمال أزاميل خاصة تأخذ في نقش الصورة المطلوبة، وفي النهاية نحصل على سطوح غائرة إذا ما نسبناها إلى السطوح العالية، ونحصل على سطوح نافرة، إذا ما نسبناها إلى الخطوط المحفورة عميقاً، وبوساطة ورق رقيق له خاصيّة امتصاص الرطوبة، نضغطه فوق سطح الحجر، نحصل على الرسم المنقوش وتأثيرات الحجر على شكل رسم غرافيكي واضح الملامح، وهذه الطريقة المسماة (Rubbings) هي من فنون الرسم القديمة في الصين.

نهوض رسم شانغهاي ومذهب هاي Shanaghai + Changhai school:

قبل أواسط فترة أُسرة (تشينغ Qing) كانت شانغهاي قرية صغيرة للصيادين، وفي عام م 1842م أدرجتْ معاهدة صينية بريطانية شانغهاي في قائمة الموانئ المنفتحة على الدول الامبريالية، قصدها حينئذٍ عدد كبير من الرسامين لبيع أعمالهم الفنيّة وأصبحت المدينة في أواخر عصر أسرة (تشينغ) مركزاً هاماً جدّاً للرسم.

تميّز معظم الرسامين في (شانغهاي) بالموضوعات الشعبيّة والأشكال الحيّة والألوان الجميلة والنقيّة بناء على طلب سكان المدينة المختلطين (أبناء المدن) والذين كانت مطالبهم وأذواقهم تختلف عن أذواق الشعراء والأُدباء فطلبوا نوعاً جديداً من الفن مرتبطاً بالوضوح والنقاء والمباشرة وظهر عدد من الرسامين الملبيّن لهذه الرغبات تسمّوا بمذهب (هاي) والذي توثقت صلاته بذوق التجار ومطالبهم (رسم تجاري) مهمته تلبية رغبات السوق.

رسم الأحداث والأخبار في الرسم الصيني التقليدي:

أصدر البريطانيون صحيفة اسمها (شنباو Sehn pao) في (شانغهاي) وكانت تصدر كل عشرة أيام، وكان لهذه الصحيفة ملحقاً على شكل صحيفة سُميت (ديانشي تشاي shi Dian) وهي ملحق مصوّر، وكان عدد كبير من الرسامين يرسمون لهذه الصحيفة، وكان (وو يورو Wu youru) 1840-1898م من (سوتشو) ويعيش في (شانغهاي) أحد الرسامين الهامين في هذه الصحيفة وقد وضع فيها صورته المهمة (الهجوم على بينغ) على أثر نشوب الحرب الصينية الفرنسيّة، وكانت الصحيفة ذات شكل محدد (إطار مستطيل) داخله الكلمات في الجزء الأعلى والصور في الجزء الأسفل، والتشكيل بأسلوب البانوراما، الأشخاص والمشهد في وسط الصورة، اللون الأسود والأبيض واضحان تماماً والرسم كان بسائل كيمائي مباشرة، ثم تطبع الصورة بالطباعة الحجرية (الليتوغرافيا).

رسم الرسام (وو يورو Wu you ru) وغيره من الرسامين لصحيفة (ديانشي تشاي) المصورة التي مثّلت أول المنشورات الشعبيّة الحديثة في الصين. وكانت من أهم لوحات الفنان (وويورو) إضافة إلى (الهجوم على بينغ) صورة (طقوس طاويّة) وكلاهما محفوظتان في المتحف الامبراطوري في بكين.

وخلاصة القول الرسم الصيني القديم اتحد بالطبيعة والإنسان ووحد بينهما، لقد جعل الطبيعة في الصورة مسرحاً لخيال مطلق وأفقاً لتخلقات إبداعية ليس لها حدود كانت عناصره رموزاً شعرية وإيحاءات لابتكار القصائد المرسومة، بحث الرسم الصيني القديم في المخلوقات الكونية بإنسانها وحيوانها، طيورها وأزهارها سهولها وجبالها وحوّله إلى قدرات ابتكاريّة فنّانة، ورسائل لتمجيد الطبيعة والإنسان.

❖ ❖ ❖



نزهة السيدة قوه فو في الربيع - نسخها «تشاو جي» عن «تشانغ شيوان».

مراجع البحث

1- Hajek Loubor
Adolf Hoffmiester
Eva Rychteroua
Contmporary Chinese painting
Spring Books London 1961

2- Finaly Mackenzie
Chinese Art
Spring Books London 1961

3- Traditional Chinese Paintings
by: Zhuang Jiayi
and Nie Chong Zheng

4- الرسم الصيني:
سجلات التاريخ في قصائد صامتة
تأليف (تشوانغ جيايه)
و(نيه تشونغ تشينغ)
دار النشر الصينية عبر القارات 2000.

5- الصين 2000
منشورات دار النجم الجديد
الطبعة الأولى بكين 2002.

❖ ❖ ❖

في معرضها سورية بوابة على المتوسط.

غلوريا خمينيز..

مصورة تقرأ المعاني وتدخل لما خلف الملامح !..

انطون مزّاوي*



صورة (3).

أقام المركز الثقافي الإسباني والسفارة الإسبانية بدمشق معرضاً فوتوغرافياً للفنانة غلوريا خمينيز في خان أسعد باشا بدمشق - وبرعاية السيد وزير السياحة. حيث عرضت الفنانة غلوريا عدداً ليس باليسير لصور منفذة بالأبيض والأسود القيمة الأولى في عالم التصوير الفوتوغرافي ، هذه الصور أخذت لعدد من مناحي الحياة في سوريا وفي مراحل امتدت بين أعوام 1991 – ولغاية 2002، وللوقوف على اللغة البصرية التي قدمتها هذه المصورة لابد من استعراض المناحي التي تناولتها في معرضها بداية وبالتالي محاولة الدخول إلى العوالم التي تعيشها هذه الفنانة في صورها واستعراض أوجه القوة ومواطن الضعف حال وجودها في مجمل الأعمال إن أمكن . مع الإشارة إلى أن هذا المعرض يعد متوازناً نسبياً إذا ماقيس بالعدد الكبير للأعمال (139عمل) وكذلك بالنسبة للدراسة شبه الشخصية لهذه الفنانة وقدرتها على قراءة الملامح والتعابير ، الأمر الذي لا يتوافر كثيراً في معارض التصوير الفوتوغرافي ، ذلك لأن الولوج لداخل النفس الإنسانية وقراءة التعبير من خلال العدسة يخرج الصورة الفوتوغرافية عن إشكالية مهمة في عالم التصوير الفوتوغرافي المليء بالإشكاليات والصعوبات .

---

* محامي وفنان تصوير ضوئي.



صورة (1).

تضمن المعرض المناحي التالي :

- الكنائس والمساجد - السوق - لحظات سورية - أطفال لايرمون الحجارة - جلد الحجارة إضافة لعدد من الصور ليس ضمن السياق العام للعرض .

لكن لابد بداية من عرض وجهة نظر الفنانة غلوريا والتعريف بها .

الفنانة الفوتوغرافية غلوريا خمينيز ملخص عن المعلومات الشخصية الواردة في الكتاب المرافق للمعرض .

اسبانية مواليد برشلونة .

حاصلة على شهادة الليسانس في علم النفس .

نقلت مهنتها علم النفس إلى موهبة في التصوير والوقوف على ملامح الأشخاص والأماكن .

تعمل في مجال الريبورتاج التصويري .

سلسلة من الصور شخصيات تقارير .. في العديد من دول العالم .

قامت بالعديد من الدراسات وأقامت العديد من المعارض الفوتوغرافية .

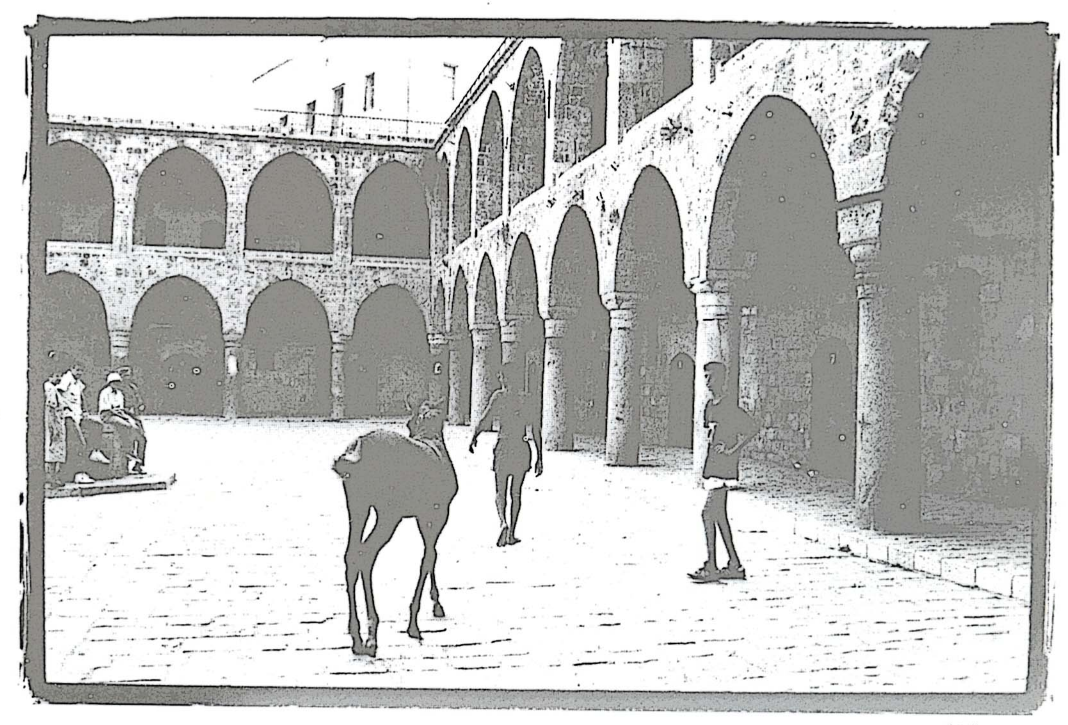
وتقول غلوريا في كلمتها عن المعرض وقد أوردنا هذا الجزء من كلمتها لأن تلك الكلمات تشكل فلسفة المصور ورؤيته لأعماله ونظرته لشخوص هذه الأعمال والمواقع التي يعالجها . حيث ورد فيها :

(إذا كان مفهومنا للواقع هو بشكل حتمي الإدراك الحسي لهذا الواقع، فإن صوري هي محاولة شخصية لتثبيت لحظات من واقعي لااريد أن يلتهمها الزمن) .

وتستطرد قائلة والكلام مازال لها

(.. بأن المصورة وعالمة النفس ترغب بتجنب النظر المتحيز الذي قد تسببه الثقافات وتأريخ حياة الأشخاص ...) .

والحقيقة بأن الفنانة الفوتوغرافية كانت موفقة في أعمالها ومراعاة ماذكرناه أعلاه نسبياً فيما عدا حالات خانها



صورة (2).

التعبير أو لم يسعفها التكوين وأحياناً خذلها إحساسها بالاختيار للكادر في فضاء المكان وفق ما سأستعرضه لاحقاً .

إذاً من منطلق تثبيت لحظات من واقع غلوريا الذي تعتبر سوريا جزءاً منه (كما تقول في مقدمتها عن المعرض) ، قامت بالتقاط العديد من الصور خلال زياراتها لأماكن مختارة عملت على تثبيت هذه اللحظات الهاربة من تعابير الناس محاولة تسجيلها بشكل يخدم الصيغة التعبيرية للصور التي اختارتها لهذا العرض .

ولأن الفن بشكل عام هو محاولات ولايمكن وضع حدود مرسومة له أو حده بخطوط ونهايات قامت غلوريا بمحاولاتها هذه ضمن سياق محبتها للإنسان عامة وللانتماء الذي تشعر به تجاه عوالم هذا الإنسان وثقافاته المتنوعة ورغبة منها في توثيق الصور التي تمر أمامها سريعاً سعت لتثبيت هذه العوالم في لحظات استطاعت اقتناصها من الزمن أولاً ومن أصحابها ثانياً .

والذي اعتقده جازماً بأن المصورة غلوريا خيمينيز لاتشكل الصور لديها أرشيف تصويري فحسب ، بل تتعداه إلى مرحلة تصبح فيه اللوحات أو الصور عوالم وهواجس يعيشها المصور ويحاورها ويبقى على تواصل معها .

هذه العوالم وإن كانت مسجلة على صفحات الفيلم فهناك حوار دائم بين الصور وبين الفنان الذي ابتدعها وبالتالي ينقل المصور هذا الحوار إلى المشاهد عند العرض فيخرج هذه العوالم من الصمت إلى مرحلة الحوار مع المتلقي . وخلق هذا الحوار هو من الصعوبة بمكان بحيث لا يستطيع إيصال المعنى إلا الفنان المبدع . ومعيار الإبداع صارم ومتعدد المناحي بحيث يخرج عنه أي عمل فوتوغرافي لايستطيع إيصال المعنى وخلق الحوار بين المشهد والمشاهد .

لقد كانت غلوريا خيمينز موفقة بنسبة كبيرة في أعمالها إذا أخذنا هذا الجانب بعين الاعتبار وذلك من خلال عملها على عدد من مناحي الحياة وضمن العوالم التي اختارتها

وسجلت منها هذه اللحظات مع الإشارة لوجود بعض الملاحظات التقنية من حيث التكوين والكادر والحرفية في الأداء في عدد من الصور. لم تستطع فيها المصورة خدمة التعبير بل كانت معالجتها سطحية لم تلج فيها إلى تعابير الإنسان ولم تستطع نقل رؤيتها ،وذلك بسبب اختلاف البيئة والثقافة والموروث رغم أنها كانت موفقة في تجاوز هذه الإشكالية في التعبير في عدد من صور المعرض .

لدى الرجوع إلى أعمال المعرض (والكتاب) نجد أن التصوير نُفذ على عدة مراحل مرت بها تجربة المصورة غلوريا في مرحلتين رئيسيتين وسوف نذكر هذه المراحل للوقوف على عناصر القوة ومواطن الضعف فيها .

عام 1991 : قامت الفنانة غلوريا بأخذ عدد كبير من صور المعرض في هذا العام ضمن السياق العام للبحث وبطرق اختلف الأداء فيها من موضوع لآخر لكن لابد من تسجيل النقاط التالية عن عملها .

1- التركيز الشديد على المساحات المضاءة في أجواء الكنائس والمساجد واستخدام الأشخاص والضوء كوسائل تعبيرية تخدم الصورة ، هذه العناصر جعلت رؤية الفنانة تظهر بسهولة في صورها وكان أداؤها أشد وضوحاً في أماكن العبادة عن غيرها من الأماكن لما لهذه الأماكن من خصوصية لديها وقد ظهر ذلك واضحاً في أعمالها المنشورة في كتاب المعرض في الصفحات 67 ومايليها .

2- استخدامها للأفلام ذات الحساسية العالية والمعالجة الجيدة في مراحل التظهير أعطى الصور قيمة جمالية خاصة جعلت قدرة الفنانة على نقل المشاهد إلى عوالمها أكثر يسراً .

3- التعاطي مع المواضيع بالطريقة التقليدية ودون أي وسائل لتعديل الرؤية الأولى، هذه الرؤية بدت واضحة لديها مما أعطى الصورة وقعاً خاصاً وجعل معالجتها أعمق وأشد إيقاعاً في نفس المشاهد ، ومثالي كل تلك الصور . صورة الأسرة الفلسطينية ص 56 من الكتاب . وصورة مراهقون فلسطينيون التي تليها، صورة (1).

وإذا كانت العفوية المطلقة الوضوح في اسلوب غلوريا خمينيز تساعد هذه الفنانة على حسن الأداء إلا أنه لابد من الوقوف على معنى العفوية . فالعفوية المقصودة هنا ليست المصادفة البحتة . ولا السذاجة في التعاطي مع الموضوع، وإنما هي الانطباع الأول ومن النظرة الأولى الفاحصة التي تمتلكها هذه الفنانة وهي في هذه المرحلة والمراحل القادمة عندما استطاعت تسجيل هذا الانطباع على صفحة الفيلم كانت موفقة جداً في التعبير ، أما في الحالات الأخرى التي تأخرت فيها عن تسجيل هذا الانطباع أو دخل على عناصر المشهد ماعدل من هذه الرؤية فإن صورها كانت أقل قوة وبشكل واضح وجلي عن الإيحاء الأولي الواعي لديها.صورة (2).

أما الملاحظات المسجلة على أسلوب عملها في مرحلة 1991 وفي عدد من السنوات التالية :

1- ضعف في التكوين في بعض الصور فيما عدا الصور التفصيلية والناجحة والتي تعبر فعلاً عن أسلوبها في تلك المرحلة والمذكورة آنفاً .

2- تركيزها على بعض الأماكن دون إدخال العنصر الإنساني فيها في حين كان إدخال هذا العنصر يخدم الصورة على نحو كبير .

أما تجربتها عام 2001 وهو العام الرئيسي الثاني الذي قامت خلاله الفنانة بإعداد الكم الأكبر من أعمال المعرض مروراً بأعوام 1995-1998 وعام 2000 هذه الأعوام لم تسجل نقلة في أسلوب غلوريا سوى دخول عناصر الآثار والمشاهد العامة من الصحراء إلى أعمالها والتي كان فيها حسن التكوين أفضل من المراحل السابقة وخاصة عام 2000 .

في العام الرئيسي الثاني اختلف أسلوب الفنانة غلوريا عن عام 1991 دون أن نعرف سبب هذا الاختلاف شبه الجذري رغم ظهور بعض بوادره في أعوام 1995 و 1998 و 2000 .

في هذه المرحلة اقتربت الفنانة أكثر من الناس ونجدهم دوماً في أعمالها وكانت موفقة نسبياً رغم أن أسلوبها كان مباشراً جداً في تعاملها مع المواضيع الإنسانية.

ركزت الفنانة على الملامح والتعابير سواء بالوجه أو بالجسد ونجحت في قراءة إيقاع الناس البسطاء والولوج إلى دواخل هؤلاء الأشخاص بنسبة كبيرة في حين انخفضت نسبة العفوية في لقطاتها عما كانت عليه عام 1991 (العفوية كما

سبق وشرحناها) وتم لنا ذلك من مقارنة موقع الأشخاص وأدائهم في اللقطة بين هذين العامين .

ورغم اهتمامها بالمشهد العام إلا أنها حافظت في العديد من صورها على البطل أو الشخص الرئيسي في الصورة الذي كان لموقعه وحركيته أهمية في خدمة التكوين وبدرجة أقل أهمية في خدمة التعبير .

والملاحظ أن موقع هذا الشخص لم يكن له من الأهمية لديها فقد يكون هذا الشخص في مقدمة الصورة أو في إحدى زواياها أو أنه عنصر من عناصر الدلالات مع الإشارة أنه في بعض الحالات كان في المشهد أكثر من شخص رئيسي .

وكانت غلوريا موفقة في استخدام الإضاءة المتاحة وبخاصة الإضاءة الجانبية والخلفية ، فكانت تجيد توظيف الضوء في صورها على نحو باد في العديد من الأعمال .

أما ما يسجل على أسلوبها في العام 2001 وطريقة معالجتها للبحث فهو المباشرة المبالغ فيها عند إعداد المشهد الفوتوغرافي ، وقد بدا ذلك واضحاً في صور هذه المرحلة ، رغم محاولتها الدائمة للوصول إلى عفويتها السابقة في التعاطي مع الموضوع . ولقد ساهم في زيادة ظهور تلك المباشرة استخدامها لعدسات من قياس 35 و 50 ملم مما جعلها قريبة جداً من الأشخاص البسطاء، ناهيك عن طبيعة الأشخاص موضوع الصور الذين يتعاطون بعفوية مصطنعة مع العدسة، صورة (3).

كل هذه العوامل أخرجت الصور بقدر اقل من العفوية التي نسجها لصالح الفنانة غلوريا خيمينز هذه العفوية (الواعية) ظهرت بوضوح في صورها القوية والمتوازنة ومنها صورة النساء المنشورة في ص 93 والأطفال ص 89 - 84 - 88 وكذلك في صورة الطفلة المأخوذة عام 1998 في صحراء تدمر والمنشورة في ص 171 من الكتاب المرافق للمعرض .

أما ما يسجل من ملاحظات عن هذه المرحلة (2001)

استخدام الوميض الإلكتروني (الفلاش) في عدد من الصور وهو ماليس مسموحاً به في الأعمال الفنية ومثالها الصور المنشورة في ص 114 — 141 — 139 — 115 .

ضعف التكوين وعدم دراسة مواضع الأشخاص في الصور إضافة لعدم وضوح التركيز البؤري على الموضوع وضعف في دراسة عناصر الخلفية ومثال ذلك صورة الكهلين في الصفحة 111 والصور المنشورة في ص 116 و 117 .

الاهتزاز الشديد في عدد من الصور المأخوذة داخلياً ، واستخدام هذه الصور لم يكن موفقاً . ففي الصورة المنشورة في الصفحة 153 لنساء في المسجد نجد أن الاهتزاز والحركة غير الثابتة لاتعيب الموضوع في حين نجدها اخلت بشروط الصورة الفنية في عدد من الصور ومنها تلك الصورة المنشورة في الصفحة 155 من هذا القسم والتي لم يكن لها مبرر للعرض .

وهناك الكثير من المواضع التي يمكن الخوض فيها لكن ذلك سوف يطيل الموضوع على نحو كبير والمهم في الأمر أن الفنانة غلوريا أجادت حيناً وأخفقت حيناً آخر في أكثر من موضع ولكن يمكن تلخيص ماسبق وأوردناه بالخلاصة التالية :

تمتلك الفنانة غلوريا خمينيز العين الحساسة القادرة على قراءة تلك النظرات والتعابير ، وهي تهتم بالنواحي النفسية لأوضاع الأشخاص في الصورة وهي قارئ جيد لهذه الحالات . وتحاول جاهدة استخدام التعبير سواء بالوجه أو بالجسد استخداماً صحيحاً ، ولديها القدرة على الاندماج بالناس وبالتالي قراءة دواخلهم .

ولكن في هذا المعرض لم تكن موفقة في العديد من النواحي مما يجعلنا نسجل

الملاحظات العامة التالية على العرض :

أولاً - ضعف واضح عند إعداد المشهد وعدم دراسة التكوينات المؤلفة له .

ثانياً - عدم ارتكازها على ذاكرة بصرية قوية تسعفها عند التقاط المشهد .

ثالثاً - ضعف في مخزونها عن المنطقة رغم محاولاتها العديدة لتجاوز هذه الإشكالية .

رابعاً -ضعف تقني في التعامل مع الكاميرا والعدسة أدى إلى خلل باد في مجموعة كبيرة من الصور . ولايشفع لها صعوبة الظروف لأنه على المصور تجاوز العديد من الإشكاليات للخروج بصورة ترقى للعرض .

خامساً : اصطباغ صور المعرض بطابع الرحلة غير

المتأنية ، وبالتالي تسجيل الصور في أماكن محددة والتكرار الواضح في عدد من الصور للموضوع ذاته والأشخاص عينهم دون أي تغيير يخدم الإيقاع . ودون التوسع في البحث الذي يحتاج إلى تعميق ودراسة وبخاصة من الناحية التقنية ، وعملها على هذا النحو (أي التعمق في دراسة العناصر) خلال فترة إعداد المشهد قادر على إعطاء فهم للعناصر البشرية والعناصر المكانية على نحو يخدم البحث .

إن الفهم الصحيح لعناصر العمل كافة قادر على منح الفنان ، سلاحاً إضافياً عند إعداد أي بحث فوتوغرافي وخاصة إذا كان المصور قادر على قراءة الناس على نحو قراءة غلوريا لهم.

بالإضافة إلى ماذكرناه آنفاً من ملاحظات أساسية فإنه يبرز أمامنا هذه الملاحظة التي تتعلق ببعض صور المعرض التي جاءت عرضاً ودون مبرر وخارج سياق الموضوع ومنها على سبيل المثال صور نواعير حماه ودير سمعان.. التي لم يكن لها مبرر ضمن السياق العام للعرض ولم تقدم هذه الصور أي معنى أو إضافة لصيغة العرض .

بشكل عام رأينا في أسلوبُ الفنانة غلوريا خمينيز ، أسلوباً يعتمد علىقراءة أشخاص الصورة وهي تحاول في عملها وتكويناتها العمل على تسجيل الانطباع الأول عن الأشخاص والأماكن ولكنها تحتاج إلى الدراسة الداخلية للعناصر بشكل يسعفها عند التسجيل الأمر الذي يجعل صورها أكثر واقعية وأشد تعبيراً مما قدمته حالياً وهو ما أظنها قادرة عليه بقليل من الجهد من الناحية التقنية ، ومن ناحية دراسة المشهد الثقافي والحياتي في سوريا بتأني وموضوعية .

كلمة لابد منها

كلمة شكر للأصدقاء الإسبان على هذه الفسحة البصرية التي اعتبرها مهمة رغم كل ما أوردته عن الصور ، ذلك لأن هذا النوع من الأنشطة الفنية يخلق لدى المشاهد نوعاً من التحفيز البصري ويفتح أبواب الحوار والتواصل ، وفيه دعوة صادقة لتقارب أظنه قادماً وقادراً في الآتي من الأيام على خلق مفردات وتعابير أفضل في اللغة البصرية للتصوير الفوتوغرافي لما لهذا الفن من أهمية في عصر يعد بحق عصر الصورة الفوتوغرافية وهي في هذا العصر قادرة على اختراق الحواجز وذلك لأن صورة واحدة معبرة قادرة على اختصار آلاف الكلمات .

وضمن هذا الحوار أجد نفسي مضطراً لإجابة السيد بسكوال مارغاي عن نقطة أثارها في مقدمته عن المعرض إذ يقول حرفياً :

(إن الرؤية التي يعطينا إياها الآخر تتحول إلى عنصر أساسي في تاريخ ثقافتنا)

والذي أريد تسجيله على هذا هو الآتي :

إن الثقافة بمعناها الواسع (الذاكرة الثقافية والشعبية للأشخاص أو الأمكنة) هي التي تحدد الهوية الثقافية لأي شعب ورؤية الآخر لاتتحول إلى عنصر أساسي في ثقافة أي شعب إلا إذا كان ملتصقاً بهذه البيئة التي يبحث فيها . فالمصور أو الباحث لابد أن يتأثر بعناصر ثقافته ولغته وتاريخه وحضارته عند التعاطي مع أي إرث ثقافي أو حياتي للشعوب الأخرى ، ولو حاول (كما قالت غلوريا) تجنب النظر المتحيز (سلبياً كان أم إيجابياً) فإنه سيبقى متأثراً بشكل أو بآخر بعناصر بيئته ثقافياً وتاريخياً واجتماعياً ولن يستطيع فرض رؤيته لأنها ناقصة .

لذلك فإنني أعتقد بأن الرؤية التي يعطينا إياها الآخر تتحول إلى عنصر مساعد على فهم الواقع وتكوين نظرة أشمل عنه وعنصر مساعد في آليات العمل الدائم لتطوير صيغ المشهد الثقافي .

ختاماً إن التصوير الفوتوغرافي فن أصيل ومتمكن إذا عالجته عين فنان موهوب وقادر ، ولكن الجهود الشخصية غير كافية للعمل على تطوير صيغ الحوار الثقافي ، ودليلنا على ذلك هو هذا المعرض موضوع هذه الدراسة التحليلية الذي تضافرت فيه العديد من الجهود الرسمية والإمكانات المادية التي لم يكن لهذا المعرض حظ في الظهور لولاها .

لذلك كله فإن من واجبنا من أجل تطوير صيغ المشهد الثقافي ، التركيز على المواضيع الفوتوغرافية الهامة التي تحمل طابعاً فنياً أو ثقافياً أو تراثياً .. والإيمان الحقيقي بالفنانين المحليين الأصليين والبحث عن هؤلاء ودعم مشاريعهم الفنية .



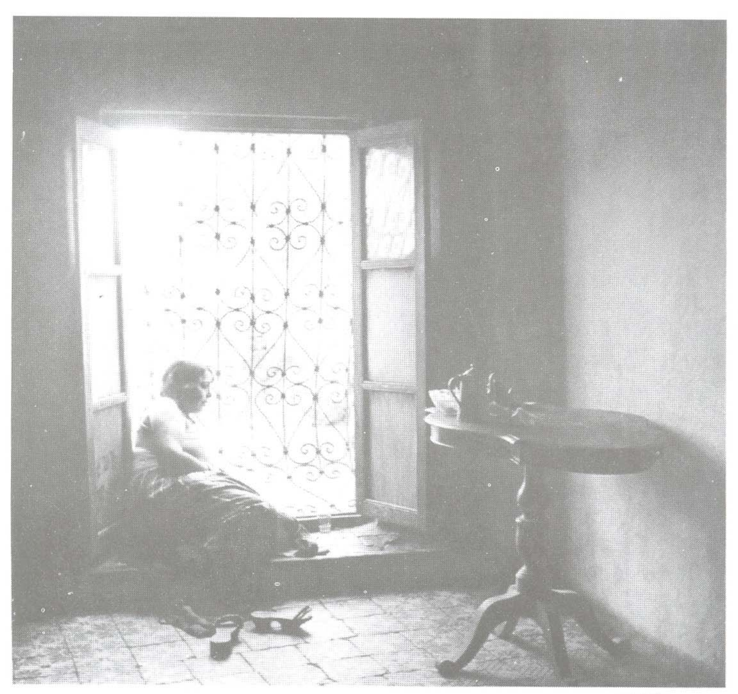
صورة (2).

وأملنا من الأصدقاء الإسبان الاستمرار بتقديم المزيد من المعارض الفنية وثقتنا بأنهم سيقدمون الأفضل من الفنانين الذين يملكون تجارب غنية ورائدة تساعد على رفد اللغة البصرية على نحو يخدم المعنى الثقافي للفعاليات بل ويتعداه للمعنى التثقيفي، بصيغ تخدم لغة الحوار .

ري سوبو Ré - Soupault

فنانة رائدة تنتمي للمدرسة الألمانية في التصوير الفوتوغرافي

أقام المركز الثقافي الألماني بدمشق معهد غوتة معرضاً لصور الفنانة ميتا أرنا- نيماير ري سوبو . هذه الصور المختارة من أعمال المصورة الفنانة والمأخوذة بين أعوام 1934 - 1940 أي في العقد الرابع من القرن الماضي. الفترة التي شهدت ظهور عدد من فناني التصوير الفوتوغرافي وفي مدارس أوربية شهيرة وتعد المدرسة الألمانية بحق أحد أهم هذه المدارس ، وكانت ري سوبو أحد رواد هذه المدرسة، رغم تأخر اكتشافها كمصورة فوتوغرافية وبقيت حياتها لهذا الجانب مجهولة لجمهور هذا الفن حتى عام 1994، حيث تمّ احتفال باكتشافها كفنانة تصوير فوتوغرافي خلال مشاركتها في معرض الصور الضوئية المقام في باريس بعنوان (أشهر التصوير الفوتوغرافي) Mois de la photo)) وبعد اكتشافها



صورة (1).

كمصورة فنانة أقيم لها العديد من المعارض في العديد من المدن الألمانية ، وبعد أقل من عامين على ذلك توفيت في آذار 1996 . ونظراً لأهمية أعمالها الفوتوغرافية التي تعبر بحق عن فترة الثلاثينات من القرن العشرين أقيم لأعمالها العديد من المعارض في عدة مدن ودول وبعناوين مختلفة وبخاصة في ألمانيا وتونس حيث كانت تعيش ونفذت الجزء الأكبر من أعمالها وموضوعاتها .

وكدليل على مكانة هذه الفنانة تمت طباعة العديد من أعمالها الفوتوغرافية المأخوذة من واقع الحياة في عدد من الكتب كرست فيها أعمال هذه الفنانة وسجلت العديد من الريبورتاجات التصويرية التي نفذتها وبخاصة في تونس ، هذه الفنانة يجب أن تكون مثالاً للعديد من الفنانين في عالمنا الحالي فهي رغم مكانتها الرفيعة إلا أنها بقيت في الظل ولم تأبه لذلك . في حين نرى أن عدداً ليس بالقليل في أيامنا يباهون بأعمالهم ويضعون أنفسهم في مواضع أكبر من حقيقتهم ، بينما الواقع يقتضي بأي فنان التواضع وإنكار الذات والعمل الدؤوب والشاق وبصمت ، هذه الظروف هي التي تنتج الفنان الأصيل وتعزز مكانته وليس أي مظهر آخر فاكتشاف الفن لدى أي فنان ليس بالضجيج والمظاهر التي يحيط بعض الفنانين أنفسهم بها .

للوقوف على القيمة الفنية والجمالية وتقنية العمل لدى هذه الفنانة لابد من استعراض سيرتها بشيء من الإيجاز مع الوقوف على أسلوبها وأهم الصور التي عرضت.

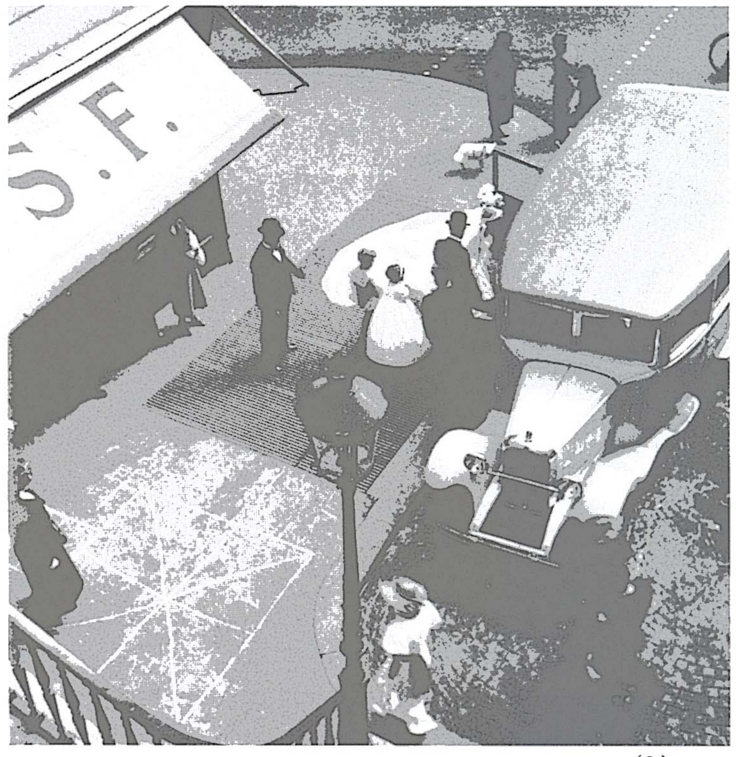
ري سوبو — من مواليد بداية القرن العشرين .

في سن العشرين دخلت إلى مدرسة الباوهاوس في مدينة فايمر .

درست في الفنون على يد عدد من أشهر الأساتذة في عشرينات القرن الماضي وأهمهم فاسيلي كاندنسكي — اوسكار شيملر — باول كيلة — بين أعوام 1921 و 1925 .

اقتصرت مشاركتها الفنية على المشاركة في معرض الباوهاوس الكبير عام 1923

زواجها من فيليب سوبو الصحفي والفنان وعضو الحركة



صورة (3).

السيريالية والدادائية في منتصف الثلاثينات وانتقالها للعمل الصحفي والتصوير الريبورتاجي كان له الأثر الكبير في نتاجها الفني وعملها على فن التصوير الفوتوغرافي.

كان لعملها كرسامة ومصورة وصحفية الدور الهام في صقل شخصيتها كفنانة فوتوغرافية.

ولانستطيع أن نعرف إن كان لدراستها لدى كارل جاسبر في بازل بين أعوام 1948 – 1955 أثر على شخصية وأعمال ري سوبو ذلك لأننا لم نعثر في المعرض ولا في أرشيف المركز الثقافي الألماني أي عمل يعود لتلك الفترة ومايليها ولاندري إن كانت هناك أعمال من الأساس أم لا. حيث نلاحظ أن كل أعمال المعرض وكافة الكتب المحفوظة في أرشيف معهد غوتة تعود لثلاثينات القرن الماضي فقط.

لدى استعراض أعمال معرض ري سوبو بلوحاته الـ (43) والتي تعود كما سبق وأشرنا إلى ثلاثينيات القرن العشرين فإننا نجد أنفسنا أمام فنانة فوتوغرافية تنتسب إلى ذلك الزمن الجميل في الصورة الفوتوغرافية. هذه الفنانة كانت تعمل على تسجيل العديد من مناحي الحياة في البلدان التي عاشت فيها وكرست في أعمالها العديد من الأشخاص والأسواق والزوايا والأزقة والعديد من النماذج الحياتية. وفي أعمالها يمكن الوقوف على النماذج الرئيسية التالية:

الإنسان.

الطبيعة.

الأماكن.

الصور الشخصية – صور ري سوبو لذاتها.

وبشكل رئيسي يمكن قراءة قدرة هذه الفنانة بشكل واضح على إبراز التمازج بين العنصر البشري مع العنصر المكاني سواء في الريف أو المدينة.

وعليه فإنه لابد من استعراض أسلوب هذه الفنانة في العمل وعلاقتها بالتصوير عموماً وبالآلة وبالأشخاص وكافة عناصر الصورة التي عملت عليها.

ويمكن تسجيل النقاط الهامة التالية في عمل هذه الفنانة :

أولاً: التصاقها وفهمها للواقع وقراءتها له بشكل صحيح ، هذا الفهم الواعي لعناصر هذا الواقع بكل مناحيه وعناصره التشكيلية والتكوينية وعلاقتها الحميمة مع عوالمها جعلتها قادرة على نقل المشاهد إلى تلك العوالم بسهولة ويسر وبأبسط التعابير .

ثانياً : اختيارها لآلة التصوير ذات الشريحة المتوسطة القياس (MOYEN FORMAT) X66 كان له الأثر الكبير على إعطاء الصورة هذا الوقع الخاص لما يتمتع هذا القياس من تقنية عالية من الدقة ، رغم صعوبة السيطرة على التكوين في هذا القياس والذي يحتاج إلى عين قادرة ومدربة لاختيار القطع المناسب من فضاء المكان .

ثالثاً : عملها طبعاً كان على الفيلم الأبيض والأسود فيلم تلك الفترة وهذا الفيلم الأكثر استخداماً في معارض التصوير المتخصصة والأعمال الفنية حتى في مطلع القرن الحادي والعشرين . بذلك استطاعت الفنانة ري سوبو العمل على إعطاء الصور وقعاً خاصاً في نفس المشاهد . ذلك لأن القيمة الأولى في الصورة المنفذة بالأبيض والأسود تكون لعناصر التشكيل .

إن تكوين الصورة بالأبيض والأسود وتدرجاتهما وتحييد العناصر اللونية يجعل لعناصر التشكيل الأثر الأكبر في اللوحة ويكون آثر ذلك هو الولوج إلى عناصر العمل مباشرة بحيث تنتقل رؤية الفنان إلى المتلقي بسهولة أكبر فالمصور سجل المشهد في لحظة آنية قام بدراستها ومحاكمتها وانتهى فيها إلى الشكل النهائي الذي تبناه أولاً عند تسجيله وكرسه عندما أخرجه للعرض .

رابعاً : الموقع الذي استطاعت صور هذه الفنانة احتلاله بين صور الريبورتاج التسجيلي والصورة الفنية وذلك لأنها عنيت بالصورة التسجيلية أولاً ولكنها لم تكن تهمل العناصر والتكوينات التي تخدم التعبير . وكان لدراستها لعناصر العمل الأثر الكبير في إخراج الصور على النحو التي انتهت اليه وبخاصة دراستها المتأنية للعنصر البشري الذي كانت توليه الأهمية الكبرى في غالبية أعمالها بحيث كان يشكل عنصراً رئيسياً في الصورة وكان لموقعه وحركيته الأثر الكبير في معاني الصورة وكان لتعبيره الوقع الملموس على الشكل النهائي للتعبير في الغالبية العظمى من أعمال الفنانة . إن هذا التكوين الجيد والدراسة المتأنية لكافة عناصر العمل بدا واضحاً في العديد من الأعمال ، فصورة المرأة المنشورة ضمن هذه الدراسة تظهر ذلك وبوضوح لأنه ورغم وضعية المرأة غير المناسبة للتصوير إلا أن الفنانة استطاعت توظيفها مع عناصر الظل والنور ومكونات المشهد لصالح العمل، صورة (1) .

وتبرز دراستها للعناصر في صورتها لزوجها فيليب سوبو على الشاطئ بحيث نجد أن وضعيته ومكان وقوفه والجهة التي ينظر اليها وعناصر الصورة الأخرى (الدلالات البعيدة) فيها تناسب ليس من السهل الوصول اليه إلا لدى فنان متمكن لديه السيطرة على عناصر العمل بشكل كبير ، صورة(2) .

لقد كانت قدرة ري سوبو على أبعاد مقولاتها شبه مطلقة وكانت قدرتها بالسيطرة على العناصر بذات الأهمية . فكانت تختار القطع المناسب والعناصر كافة من فضاء المكان وبدراسة آنية لكافة العناصر بشكل استطاعت معه إخراج الصور على هذا النحو الأمر الذي يدل على عين دربتها الفنانة على التقاط الواقع وكان ذلك بالتأكيد عائد للعديد من العوامل الذاتية والنفسية أولاً وثانياً للعوامل المكتسبة من الدراسة والحياة والبيئة في زمن كانت فيه للصورة أهمية كبيرة لا يمكن أن تتنازل عنها لما لها من وقع نفسي لدى المصور الفنان ولدى الأشخاص موضوع الصورة وقد ظهر ذلك بوضوح بأعمالها وبخاصة عملها التسجيلي في أحد أحياء تونس حيث قامت من خلال العديد من الصور بدراسة فوتوغرافية لعدد من النساء ((حي العاهرات)) .

استطاعت من خلالها الوقوف على عوالم عديدة من حياة أولاء النسوة وكانت قادرة بحق على نقل المشاهد إلى تلك العوالم بسهولة لاتتوفر كثيراً لدى الفنانين الفوتوغرافيين .

ولقد كانت ري سوبو توظف درجة ارتفاع الكاميرا هذا لصالح الموضوع، فهي كانت ترفع آلتها لالتقاط صورة معينة وتخفضها كثيراً إذا رأت أن ذلك يخدم التعبير . حتى أنها كانت تأخذ بعض الصور من علو كبير وكل ذلك لخدمة عناصر الصورة والتعبير وذلك بادٍ في صورها لفلاح يحرث الأرض

وفي صورة راعي في كاتالونيا وصورة الزفاف في باريس التي لم يكن لها أن تجمع كل هذه العناصر فيها لولا اختيار الارتفاع عند الالتقاط , وهذا الأمر كان سيكون سلاحاً ذي حدين لولا قدرتها على توظيفه بشكل سليم، صورة (3).

إن إدخال العنصر الإنساني بشكل فاعل على عناصر المكان يذكرنا بأعمال المصور الفرنسي الكبير هنري كارتيه برسون (رائد المدرسة الفرنسية) على توظيف العناصر بشكل كبير مع الفارق بأن هذا الأخير كان مصوراً محترفاً ورائداً في التصوير وبين ري سوبو التي كان التصوير لديها أحد جوانب حياتها ولم تكن توليه الاهتمام الكامل وفق ماوجدناه في سيرة حياتها .

بشكل عام كانت الفنانة الألمانية ري سوبو مصورة متمكنة ، قادرة على السيطرة على عناصر العمل الفني ونجد في أعمالها تسجيل لواقع وتثبيت للحظات وتوثيق لمظاهر وملامح عايشتها والتصقت بها بشكل كبير .

لقد قامت ري سوبو بعد حوالي مائة عام على اختراع التصوير بالولوج في هذا الفن في عصر كان فيه للصورة الفوتوغرافية الأثر الكبير في نفس الإنسان بقدر أكبر من الواقع الحالي . واستطاعت امتلاك الوسائل والرؤية الصحيحة لهذا الفن ، وما من شك أنها لو توفرت لها الظروف المواتية للعمل والإيمان الحقيقي بفنها لاستطاعت تطوير لغتها البصرية والعمل على قدراتها الإبداعية، وبالتالي توظيف هذه الطاقات لصالح العمل الفوتوغرافي والدليل الأكبر على عدم اهتمامها بالتصوير أنه هناك حوالي 52 عاماً ما بين 1942 – عام خروجها من تونس وترك أرشيفها فيها وبين عام 1994 عام اكتشافها كمصورة ولم نجد في أرشيف المركز الثقافي الألماني ولافي الكتب المنشورة عن أعمالها أي عمل خارج أعوام 1934 إلى عام 1940 وهذا الأمر يطرح سؤالاً مهماً لماذا انقطعت ري سوبو عن التصوير وهل كان للعوالم التي عاشتها في تلك الفترة وزواجها من فيليب سوبو وحياتهما معاً الأثر الأكبر في إخراج تلك الموهبة ، وبالتالي كان لانفصالهما في الأربعينات أثراً على نتاجها الفني .

وهل كان لعوالم فيليب سوبو والخيالات التي يعمل عليها تأثير على فن ري سوبو فهل كان هو الملهم في تلك الصور أم كان عاملاً مساعداً على إخراجها أم إن دوره كان أكبر من ذلك سؤال مهم ليس لدينا جواب عليه .

خلاصة الأمر :

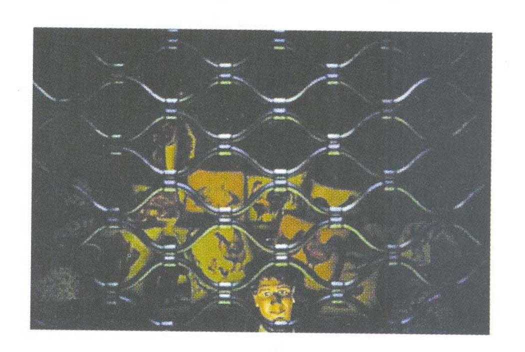
تمتلك هذه الفنانة الكثير من مقومات الصورة الضوئية الفنية والناجحة بدءاً من إعداد المشهد ودراسة العناصر والتكوين وعلاقات الأشخاص في الصورة وعلاقات الظل والنور وقيمة الإنسان التعبيرية في الصورة وكافة العناصر الأخرى الداخلة في إعداد المشهد ، الأمر الذي ميز أعمالها ، . إن عملها على المواضيع الإنسانية المختلفة في زمن كانت لغة الإبداع فيه تمتلك الكثير من المقومات ، و دراستها في المدرسة الشهيرة الباو هاوس وعلى يد عدد كبير من أكبر الأساتذة في العديد من أنواع الفنون الأثر الكبير في إظهار قدرات هذه الفنانة على النحو الذي ظهرت فيه ، إضافة للإمكانات الذاتية لديها . مما أخرج أعمالها من النطاق التسجيلي لتدخل عن استحقاق في إطار العمل الفني الواعي لكافة عناصر التكوين ولكافة العوامل الذاتية والتقنية لإخراج الصورة .

لقد كان معهد غوتة موفقاً في اختياره لأعمال فنانة من هذا المستوى ذلك لأن هذه السوية الفنية اللائقة هي القادرة على تطوير الحس الجمالي وقادرة أيضاً على فتح آفاق الحوار البصري مع فنانة استطاعت قبل حوالي (70) عاماً دخول عالم هذا الفن في زمن لم تكن فيه التقنية على مستوى يخدم الطموح في حين نجد أن الكثير من الأعمال الحالية لاترقى إلى هذه السوية ذلك لأنها لا تستند إلى دراسة صحيحة ولا إلى معايشة حقيقية لعناصر المشهد الثقافي والحياتي .

❖ ❖ ❖

المصورة الفوتوغرافية دولوريس مارا.

دولوريس مارا وخلق الأمكنة.
فنانة الحس والعزلة.
الفوتوغراف يتحول إلى بوح انفعالي.



■ علاء رشيدي*

تعتبر (دولوريس مارا) واحدة من أهم المصورات الفوتوغرافيات حاليا، وعرضت أعمالها في أوربا والعالم، وقد وزعت سبعة أعمال في فرنسا من قبل الناشر (سيرج أبوقراط).

(دولوريس مارا) مواليد باريس عام 1944, بدأت التصوير في الرابعة عشرة من عمرها، وعند بلوغها الخامسة والعشرين من عمرها عملت في مختبر أبيض وأسود بمجلة (votre beaute- جمالكم)، وعملت كمساعدة في المخبر.

في عام (1981) بدأت عملها بالتصوير الفوتوغرافي، بما يسمى (الفوتوغراف الشخصي) حيث تقول:



((في البداية أردت أن أقوم بعمل شخصي، قضيت عاما لأتمكن من فهم ماذا أردت أن أعمل بالصور الفوتوغرافية؟، وماذا أريد أن أقول؟، وقررت بعد عام هو أن ما يهمني هو أن أتكلم عن الآخرين، عن الناس الذين ألاقيهم، عن الوحدة، الوحدة للأشخاص الموجودين ضمن فضاءهم الخاص،وأدركت بأنني إذا أردت أن أعمل على هذا علي أن أحمل معي دائما آلة التصوير، وبطريقة حياة، وكنت مشدودة لكل ما يحيط بي وحاولت أن ألتقط صوراً بنفس الوقت التي تنتابني فيها المشاعر في أي حالة من الحالات، في الشارع في القطار في المترو)).

وفي عام 1986 أغلق المخبر الذي تعمل به، فبدأت تأخذ مكانها في

* صحفي سوري.







التصوير الفوتوغرافي الملون، وأصبحت المصورة الوحيدة في المجلة التي ستتركها (مارا) فيما بعد. في عام 1994، وفي نفس هذا العام قدمت أول معرض فردي كبير لها في متحف الفوتوغراف في (Carleroi) – بلجيكا، ثم أصبحت تقدم عملها بانتظام في فرنسا والعالم.

كانت رئيسة لجنة التحكيم في مسابقة التصوير (territoriaux instantanes) في العام 2004، قدمتها المسابقة على أن لها خمسة عشرة مشاركة في مشاريع فوتوغرافية كبيرة، توزع (مارا) وقتها بين الأبحاث الشخصية في نيويورك بشكل خاص وأعمال تقوم بها للصحف فهي مصورة لعدد من الصحف، ودور الأزياء مثل (إيميت) ودور الأحذية مثل (ويسترن).

واليوم هي في (دمشق) تقدم مجموعة من أعمالها، وتقدم لقاء مع الجمهور في إطار فعاليات أيام التصوير الفوتوغرافي الرابعة في سورية.

ضفاف – 1995:

ألبوم أصدرته (مارا) في العام 95، ويضم ما يقارب المئة صورة، بالإضافة إلى أعمال تعود للعشر سنوات الأخيرة، كتب عنه الناقد (أرنيل غودولوك):

رواق، حواف سلم، شق في جدار، زوايا معتمة، ليالي، إضاءات صناعية، مريبة، الكثير من الاهتزاز، وأحيانا بعض الأشخاص، وحيدون. هذه هي صور لعالم غريب، تتناوله (دولوريس مارا) كموضوع.

حيث إبراز لطفل لا يدفع إلى العطف، حيث تدفعنا بمغناطيسية لأماكن تبدو ممتصة للأجساد، أجساد أولئك الذين يغامرون بأنفسهم .

متاهة – 2001:

الناقد الفوتوغرافي (أرنيل غودولوك) كتب عن المعرض

ادخلوا، ادخلوا في العالم المضطرب لدولوريس مارا، هذه المصورة الفوتوغرافية المتعلقة لا شعوريا بالمدن، عالم غريب مثل سلم كهربائي، يشوش مثل قطعة من اللحم تحت بلاستيك، جميل مثل العودة بالسيارة إلى الوراء، وكئيب مثل سلم في كاراج للسيارات.... أحلام كابوسية، وألوان تلاحق رقصتها.

New york usa - 2000:[1]

هذا المعرض مكرس تماما لمدينة نيويورك، أخذت الصور على مدى سبع سنوات من العام 1993 حتى العام 2000، حيث تطارد الفنانة الخيالي، الغامض والمشتبه به في هذه المدينة، وتحاول تصوير ما لا يدرك باللمس في نوع سريالي من الفضاء يتواجد في المدن الكبرى. وبتفاصيل وتقنية صغيرة تجعل هذه الصورة تملك ألوانا نوستالجية بواسطة تقنية التحميض (فريسون).

وطبع هذا المعرض بكتاب ، مصمم بنفس روح كتابها الأول (ضفاف– 1995)، حيث يظهر المدينة ، ليست كحاقدة، وإنما تخترقها الفنانة إلى الأماكن الغير محتملة: (مقابر للأبنية — أراضي بور — حطامات — مقابر عامة لهذا المجتمع الاستهلاكي) كل هذه الأماكن تداهم سيراً على الأقدام، حيث تلتقطها المصورة في لحظة قمة الكسل، في الليل أو عند المغيب، هذه السبع سنوات من التسكع تذكرنا بما يقدمه فيلم (noir).

وأحجام الصور بين 60-85 سم، لا تتجاوز مساحة الكتاب الذي خصصت له، لذلك ترسخ بسهولة وبأكبر قدر ممكن.

وكتب أيضا الناقد (غودولوك) في التعريف عن هذا الكتيب: حائط برسم جداري ساذج ملون، ممشى كئيب، واجهة بناء عمياء من قرميد بهياكل مركبة صفراء وخضراء لامعة داخل العتمة، لمعانات هاربة في محطة

المترو، صورة منعكسة من ناطحة سحاب، كلب خلف نافذة، طبيب أسنان مع مريضه مأخوذ من نافذة، ياباني مصور من سيارة، رجل متأمل أمام كتاب مفتوح، ثنائي في عربة، لاتيني يعزف الغيتار على الرصيف، أشخاص يتزحلقون بالمزلاج، وامرأة تنتظر....

نيويورك (دولوريس مارا) بهية ومضنية، آفاقها تتأرجح، جدرانها تسجن، نوافذها تعزل، ظلالها مكتسحة، الألوان غير المحتملة الحدوث، انعكاسات النور خادعة.

أسلوب (دولوريس مارا):

المكان:

الاحساس هو ما يميز أعمال (دولوريس مارا) حيث تقول: ((التقط كل ما يتعلق بالإحساس هذه وسيلتي بالتعبير، وبما أنني أستطيع أن أمشي فأنا أستطيع أن التقط مشاعر معينة وأشياء أريد أن أريها للآخرين، وأن أقول هذا ما رأيته في (باريس أو نيويورك) خلال طوافي في العالم)) لا تقدم لنا الفنانة المكان، الذي يبدو أنه موضوعها الأثير، لا تقدمه بريئاً، فالفنانة تملك اتجاهه إرجاع ذاكرتي إما مضيفة إليه نوع من المشاعر العائدة إلى ذاكرة طفولية، أو تقدمه باللحظة الحسية التي تراه به (مارا).

ولكن في كلا الحالتين، فإن (مارا) لا تهتم إلا بحسية هذا المكان ومشاعرها الانفعالية تجاهه، لذلك قد نرى بين صورها أماكن لا تثير الاهتمام تشكيلياً، ولكن تكمن الأهمية الكبيرة في الدرجة الحسية التي تحملها هذه الأمكنة. وبما أن بعض الصور تعتمد على الحسية فقد تنجح بعضها بهذه المخاطرة، فإن صورا أخرى من أعمال (مارا) تفشل مثل (صورها الشخصية — التي تصور فيها نفسها)، وهذا الفشل يعيد ويؤكد على صحة مقولة أن (مارا) لا تهتم بالجانب التشكيلي — التوزيعي لعناصر المكان، بقدر ما تهتم بالإحساس الداخلي (الحميمي أو الصلب) الذي تثيره الأمكنة فيها ومن ثم بالمتلقي.

- الحلم:

وفي كل الحالات ، تجعل (مارا) المكان في صورها ذو علاقة بالحلم، وهذا ما أكّده أغلب النقاد الذين كتبوا عنها، وهذا الخط من الحُلمية (ذو علاقة بالحلم) الذي يدخل في صورها، يعيد المشاهد إلى ومضات تشكيلية بصرية قد تكون غائمة في ذاكرته، تعود لتحتل مكاناً أساسياً على سطح الوعي، تماما كعملية (التحليل النفسي السريري)، إذا لصورها تأثير على المتلقي، هذا التأثير مثل آلية استرجاعية للقطات قد نعتقد أنها موجودة بشكل دائم في ذاكرتنا، ولكن نوعاً من الشك يراودنا أننا عشناها، لذلك لا نستغرب أبداً عندما يختار المركز الثقافي الفرنسي - دمشق ليقدمها بالعبارات التالية:

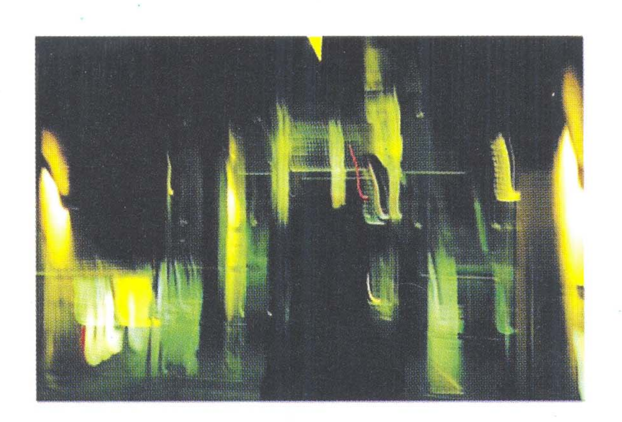
((في صور (مارا) يمكن للمشاهد أن يتخيل قصصا خيالية عديدة، ومغامرات ومشاعر، والمباشرة بسيناريوهات. كل صور (مارا) تعمل وفق النظام ذاته: إثارة وتحريض خيال المشاهد. أشخاص شبحية تنبثق من الليل: فنجد إذن العديد من الأشخاص والأمكنة والأشياء وقطعا تافهة بالظاهر — وأحيانا فظة — عناصر زينة تباغتها مارا وتحيدها وتستولي عليها قبل أن تحولها بمهارة وموهبة إلى صور سحرية غير حقيقية تخاطب الأبدية مع رفع الكلفة))[2]

هذا النوع من الحلم تحققه (مارا) بطريقتين، فإما عن طريق المنظور الذي تختاره للصورة، أو عن طريق الألوان، وغالبا باجتماع النقطتين مع استخدام (flow) الاهتزاز في الصورة، لتحقق انزياح لوني لمنظر ثابت جدا.

وهذه نقطة هامة يجب التوقف عندها، ف(مارا) لا تلتقط أبدا الشخصيات — الأمكنة في حالة حركتها إلا نادراً، وأنما تلتقط الأمكنة بحالة ثبات كلي، وتعطيها بطريقة الاهتزاز — الارتجاج حساً حركياً بطيئاً، لذلك يعطي العمل جوا من الحُلمية، ومن هنا ينتج الإحساس بفاعلية المكان العاطفية، ولا يبقى مجرد أبعاد فوتوغرافية.

إذا معادلة (مارا) كل شيء ثابت بدرجة كبيرة، لكن الطباعة الاهتزازية تجعله بهذه الحركية — الملحمية.

وطبعا المدينة لا تظهر إلا بمجموعة متوالية من الصور، لكننا بالمقابل نستطيع أن نطلق على أعمالها (أسطورية المدينة الواقع)، فهي تحول



المدن إلى سلسلة من التفاصيل، وتداهم المدينة في لحظات سكونها أو في لحظات حركتها البطيئة جدا.

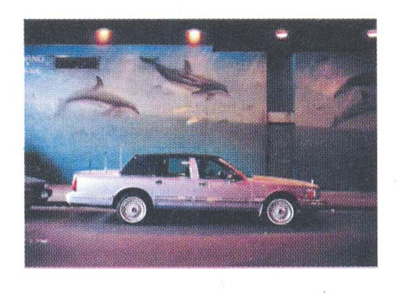
الشخصيات:

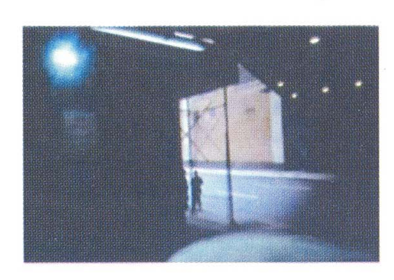
دائما تلتقط شخصيات في حالة عزلة، توحدهم الداخلي في فضائهم، حيث تقول:

((وكان ينتابني شعور دائم بأن الناس وحيدون في فقاعتهم وأفكارهم وفي العالم، والعالم ممتلئ بالسيارات التي تمر، هم أناس يتعمدون العزلة وكنت أرغب في أن أذهب نحوهم، وأنا بطبعي إنسانة منعزلة وغالبا وحيدة، فأنا مشدودة إلى الأشخاص الذين يضعون نوعاً من الجدار الزجاجي بينهم وبين العالم المحيط بهم، وهذا ما أعمل عليه منذ25 عاما، وتنتابني الرغبة في تصوير ذلك، عندما أرى مشهداً معيناً أو منظراً ما)).

كيف تقدم هذه الانطباعات عن الشخصيات؟، إن (مارا) تلتقطهم بمنظور واسع بعيد، لا يتضمن إلا الشخصية التي تريدها وحيدة تقوم بعملها ولكن داخل قوقعتها، هذه العلاقة







بين الفضاء الخالي الكبير وشخصية واحدة في عمقه، جعل البعض يستعمل عند التكلم عن صورها (السريالية)، لعلاقة هذه المدرسة التشكيلية بالمناظير الواسعة والكتلة التي تقع في

العمق البعيد للصور (شيريكو — دالي).

لذلك لا نجد تفاصيل هذه الشخصيات، إنما الأهم هو الجو العام المتواجدة فيه، ورغم ذلك هناك اختلاف شديد بين الإحساس الذي تحاول (مارا) إيصاله بين صورة تحتوي على شخصيات وأخرى لا تتضمن شخصيات، فالصورة التي لا تتضمن شخصيات يبقى الحس فيها معتمداً على ازدواجية بمعنى إما حميمية المكان أو قساوته، أما في الصور التي تتضمن أشخاصاً فالحس دائما ينحو إلى معنى الوحدة والعزلة والحزن المنساب من هذه اللحظة التي تعيشها الشخصيات.

اللون – فريسون:

يبدو أن (مارا) لا تلجأ إلى الضوء المركب، إنما تبقي أضواء الأمكنة ذاتها، لكنها طبعا أضواء المجتمع الصناعي الحديث، لذلك من الممكن أن نرى في مكان عام (محطة مترو - شارع) إضاءة حمراء أو صفراء أو غالبا

إضاءة (النيون).

وبعد التقاط الصورة يلجأ السيد (فريسون) بالقيام بتقنية الطباعة المسماة بإسمه التي تؤثر على اللون، حيث تقول:

((وهي ظهرت بشكل جيد بفضل السيد (فريسون) الذي يطبع لي هذه الصور، وهو يقوم بإخراجها لي ولعشرين مصور آخر حول العالم ، وهو أيضا إنسان وحيد. يأخذ الصورة ويمرر عليها الألوان، ثم يخرج الصورة عندما يمحى اللون الأسود. وعندما تكون الألوان واضحة قد نراها بشعة، ولكن عندما يتدخل الأسود يضفي عليها سحراً خاصاً)).

وروت (مارا) في محاضرتها في دمشق عن السيد (فريسون):

((لقد أردت أن أتعامل مع الفريسون منذ البداية في احترافي في التصوير، لقد نفذت الكثير من الصور بالأبيض والأسود، وديبوغدان ونيوتن، وأخرجت صوراً لهم، وقد مرنت العينين بإخراج جميع هذه الصور لهؤلاء المصورين، ومتعت عيني برؤية صور لغوغان، وكنت مشدودة للون الأحمر، عندما كنت صغيرة فأنا أحب الألوان جداً)).

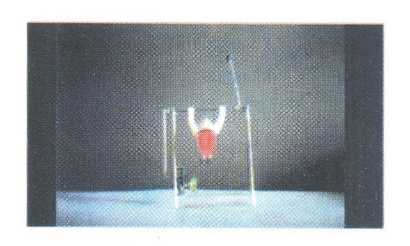
وروت قصة رؤيتها الأولى لصورة مخرجة عن طريق الفريسون: «فوقعت تحت سحر هذه المادة، وقررت أنني أريد أن أعمل بهذه الطريقة من الإخراج. ووجدت مخبراً في باريس يستطيع أن يوصل أفلامي إلى السيد











فريسون، وكان ينظر إلى النيغاتيف، وكان يقول هذا سيئ جدا ، وإن السيد فريسون لن يقبل أبداً أن يخرج مثل هذه الصور، فطلبت منه المحاولة، وانتظرت لمدة شهرين، وخلالهما كنت منفعلة وخفت من الرفض، وبعدها قررت أن أخرج جميع الصور بالفريسون، قال صاحب المخبر إنها ليست رديئة مثلما تخيلت.

وبعد عام قررت أن ألتقي بهذا الشخص، صاحب هذه الأنامل في باريس، وفتحت دليل الهاتف واتصلت به ونشأت بيننا صداقة، ومنذ 25 عاماً وأنا أعمل بهذه التقنية معه، وأحاول أن أقدم صوري له بشكل دوري، كي يقوم بإخراجها. فأبني عملي شيئا فشيئا. وهكذا تدوم هذه القصة منذ 25 عاماً)).

كتب عنها في تقديم معرض usa new york، هي ملونة — تحتاج — للألوان، صورها دائماً موسومة بألعاب الظلال، والأنوار المتسللة بتونات حية ومحمضة بدقة، بتقنية فريسون التي تقدم عمقاً وتضيف روحاً للصورة.

سيناريو فوتوغراف:

تحمل صورها نوعاً من السيناريو الخاص، وإن لم تتضمن شخصيات، فمجموعة الصور في معرض (دولوريس مارا) تروي حكايا عن هذه المدينة أو تلك، وظهور السيناريو لا يعزى إلى جانب الموضوع فقط، وإنما يعود إلى كادر اللقطة أو زاويتها. فاللقطة لديها تملك خاصيتها لكنها حتماً تحيلنا إلى بعض الأساليب السينمائية الكبيرة (ستانلي كوبريك — لويس بونويل)، واختيار هذين المخرجين يعود لعنصرين هامين جداً في جمالية أعمال (دولوريس مارا).

الأول: القلق:

الغير محتمل الحدوث. الشك. الرؤية المقلقة. الانفجار الآني. دائما موجود في رؤية (مارا) لمواضيعها، وهناك دائما نوع هذياني، يتأتى هذا العنصر من طريقتين، الأولى: (دقة المكان واكتماله وبنفس الوقت خلوه وفراغه إضافة إلى زاوية اللقطة) وهذا الشكل الأكثر دقة لتحديد نوعية القلق في أعمال (مارا)، أي عندما يكون القلق هو الموضوع المباشر لصورتها. الثانية: (اللون المهتز، إضافة إلى الزاوية).

(مارا) لا تختار الزوايا السهلة للمكان أو الكتلة (شق بين جدارين لتصوير مساحة خالية — حواف سلم) ، وغالبا ما تكون الزاوية ساقطة نحو الأسفل، أو متوسطة الارتفاع مع ميلان يميني أو يساري (عن الكتلة التي تريد أن تصورها).

ولكننا لا نستطيع أن نحيل عنصر القلق لهذا المكون (أي الزاوية) وحدها، لأن صورها التي تأخذ زاوية مواجهة (face) نفسها تحمل قلقاً أيضا وينتج ذلك عن المكونين السابقين المذكورين.

الثاني: الطفولة:

في معرض نيويورك قدمت ((لعب الخيل الخشبية. هناك دمية في الواجهة، هناك الأم، ودائما الإضاءة السحرية التي تضم بهالتها كل الأشياء، نتلمس عذوبة الإضاءة — نشعر بكثافة الهواء على البشرة)) [3].

أنا أترك الأشياء تقدم نفسها لي:

إذ يرتكز دائما الموضوع في فوتوغرافيا (دولوريس مارا) على التقنية، فالمزاوجة بين التقنية والموضوع دائماً حاضرة رغم أنها لا تعترف بالاهتمام بالتقنية:

-((- فأنا ليس لدي مواضيع ، المواضيع تتم عندما يمر الوقت ، عندما ندرك بأن لدينا سلسلة من الصور عن المترو أو عن الشاطئ ، أو عن الحيوانات، ولكن هذا لم يكن بشكل إرادي، وإنما لتراكم الصور، وهذا شيء يثير الاضطراب، فلا أذهب مع آلة التصوير وأقرر أن التقط صوراً لأشياء معينة، وإنما انتظر أن تقدم الأشياء نفسها، وأن تأتي إلي، فإذا لم أكن صاغية إلى الناس من حولي، فلا أستطيع أن التقط صورة)).

((التقط كل ما يتعلق بالإحساس هذه وسيلتي بالتعبير، وبما أنني أستطيع أن أمشي فأنا أستطيع أن التقط مشاعر معينة وأشياء أريد أن أريها للآخرين ،





وأن أقول هذا ما رأيته في (باريس أو نيويورك) خلال طوافي في العالم)).

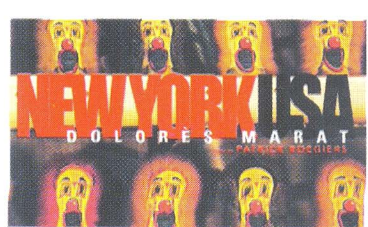
ومن هذا الحديث تلخص أسلوب عملها والتقاطها للصورة:

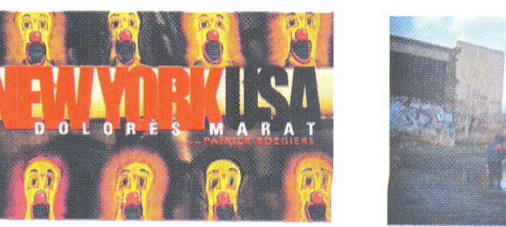
((أنا أهتم بالتقنية عندما أريد أن اطبع صوراً مع السيد (فريسون) وبتكنولوجيا التصوير. ولكنني عندما أقوم بالتقاط الصور، فأنا لا أنظر تماما إلى آلة التصوير كيف هي مبرمجة، لأن ليس هذا طريقة عملي، فطريقة عملي هي أن أشعر بالشيء، وغالباً أشاهد بعد الالتقاط جودة الصورة، فلذلك أنا أرمي عدداً كبيراً من الصور بسبب عدم جودة الكادر مثلا. الناحية التقنية للصور اهتم بها عندما يعرض علي عمل ما، فهنا أهتم أن تكون الصورة صافية ومحددة بألوان جيدة، ولكنها (التقنية) ليست اهتماماتي الشخصية، خصوصاً عندما التقط الصورة لأنني أفضل المشاعر اللحظية أكثر من تحديد السرعة الكافية أو التقاط الصورة كما يجب، ولذلك هناك صور يغلب عليها اللون الأخضر أو الأزرق أو الأصفر، لأن المهم هو التقاط الصورة أما النتيجة فيما بعد فإنني اختارها حسب الصورة إما أن أحتفظ بها أو لا. أما ناحية التقنية فهذا غريب عني وليست طريقتي بالتعامل)).

Auto photo الصور الذاتية:

((فإما أن التقط صورة لنفسي وهذا شيء دعائي أن أقارن نفسي بفان كوخ الذي كان يلتقط صوراً لنفسه،

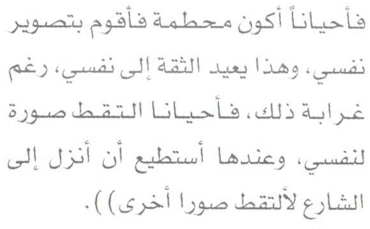


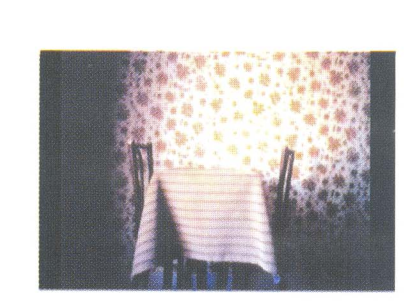




فأحياناً أكون محطمة فأقوم بتصوير نفسي، وهذا يعيد الثقة إلى نفسي، رغم غرابة ذلك، فأحيانا التقط صورة لنفسي، وعندها أستطيع أن أنزل إلى الشارع لألتقط صورا أخرى)).

لأخذ صورة، نصائح (دولوريس مارا) بسيطة، ولكن تتطلب استماع جيد وتحضير جيد، يجب تركها (أي الصورة) تذهب إلى انفعالاتها، استخف بكل التابوهات، وامتلك الثقة، تجرأ دون تفكير، ولا تصنع الصور حينما تشعر أن شيئاً منها قد فقدته.





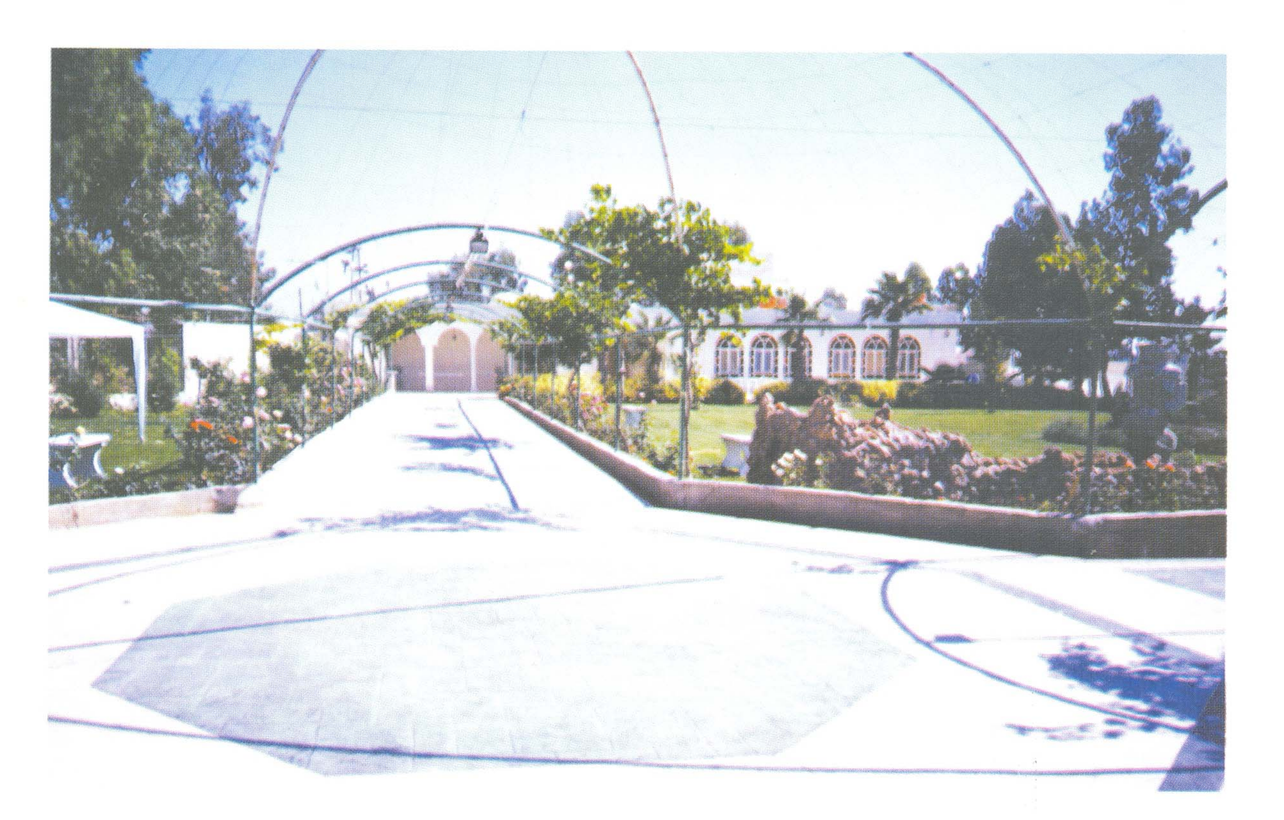
❖ ❖ ❖

1- ترجمة من تقديم كتاب Newyorek usa.

2- ميشيل غيران — لوموند.

3- من كتيب تقديم معرض New york usa.

دار الثقافة والفنون استمرار لصالات الفن الحديث



ومعرض فناني الستينيات حدث حرك السكون !..

■ وفاء صبيح*

في الواحد والثلاثين من الشهر السادس عام 2004، شهدت الساحة التشكيلية السورية وبعد حال من الرتابة والسكون، حدث افتتاح دار الثقافة والفنون في الدروشة، عرضت فيها أكثر من 100 لوحة فنية وتمثال، وقطعة حفر ودراسات سريعة ـ اسكتشات ـ لأهم فناني التشكيل السوري في فترة الستينيات، وهي مختارات من الأعمال الفنية التي عرضتها صالات الفن الحديث وأورنينا في دمشق وفي روما، اعتباراً من أواخر عام 1960، وشكلت الأعمال بمجملها معرضاً فنياً لا سيما وأنها اختيرت من أجمل ما عرض.

استمرارية المكان:

كاستمرارية لأمكنة صالات الفن الحديث افتتحت دار الثقافة والفنون الجميلة عام 2004 في الدروشا في ريف دمشق، الواقعة على بعد عشرين كيلومتراً على طريق دمشق القنيطرة وتبلغ مساحتها 33 ألف متر مربع من الأزهار والنباتات الدائمة الخضرة كالحمضيات والزيتون وتتألف الدار من ست قاعات

* صحفية.

ضخمة، وخمس غرف واسعة، حيث يمكن الرسم والعيش فيها، وأعدت ثلاث غرف لاستضافة الفنانين الزائرين من سورية ومن البلدان الأخرى، وقاعة داخلية للندوات والمحاضرات، وهناك طموح لاستضافة الفنانين العالميين، وقد وجهت دعوة للفنان الإيطالي الكبير «أليساندرو تروتي» رئيس قسم التصوير في أكاديمية الفنون في جامعة روما ليكون ضيف الدار الأول، كما أنشئ في الدار مسرح للعروض التجريبية في الهواء الطلق، ويتسع لمئة وخمسين مشاهداً ولإلقاء الشعر والحفلات الموسيقية، إضافة إلى المساحات الواسعة الخاصة بإقامة الملتقيات النحتية.

تاريخ ستيني:

وشكلت المقتنيات الدائمة لصالات الفن التي أسسها السيدان محمد مالك صالة الفن الحديث ومحمود دعدوش الفنان الأول الذي عرض مع جوليو كالوتسي، في صالة الفن العالمي أمام المحافظة في مدينة دمشق، لذلك نجد له في القاعة حوالي خمسة أعمال وتمثل كل منها معرضاً من هذه المعارض.

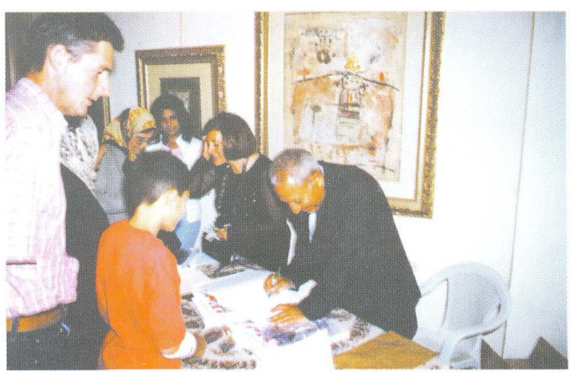
تخرج محمود دعدوش من أكاديمية الفنون من روما عام 1959، وجاء إلى دمشق عام 1960، واشترك مع أخيه محمد بافتتاح أول صالة حرة، غير حكومية.

وكان لدعدوش أسلوب خاص في صياغة اللوحة الفنية والتمثال، وكانت له طريقته في تصوير اللوحة، إذ يبدأ بوضع أصباغ ورمل، ومواد لاصقة، وألوان زيتية، ثم يعرضها للنار السريعة، لكي تعطي اللوحة إحساساً بالقدم، ومن جهة أخرى تكسر حدة الألوان.

واهتم دعدوش بالجسد الأنثوي، فأعطاه معاني خاصة به، وحملت معظم أعماله أسماء مثل «آدم وحواء، حواء مستلقية، ثورة» وفي معرض آخر وله لوحة بمنظور الكرة الأرضية في الفضاء الخارجي. ساهم محمود في إحداث تحولات في تاريخ الفن السوري، وصار بعد عودته، إلى سورية، يعرض مع عدد من الفنانين السوريين أعمالهم الحديثة، ولاسيما أن إنتاج التصوير ولنحت في سورية كان راكداً، يساير أساليب الإنتاج في أواخر القرن التاسع عشر، كالأعمال الانطباعية، وما بعد الانطباعية، أو شبه الواقعية، التي كانت تعرض في الجمعيات الفنية، والتي لا يقصدها إلا أصحابها. فقد كانت الجمعيات



شعراء وفنانون من ضيوف الدار.



د. عبد العزيز علّون يوقع كتابه الصادر حديثاً.

محصورة في حي راق في مدينة دمشق، وتقدم في العام معرضاً أو معرضين، في حين أن صالة الفن الحديث العالمي فتحت أبوابها ولم تغلقها أبداً، دون توقف، ودرجت على بدء معارضها بحفل كوكتيل للجمهور المؤلف من الدبلوماسيين، والمثقفين، والطلاب، والصحفيين العرب من مصر ولبنان والعراق والأردن، أما أخبار معارضها والمقالات النقدية التي يكتبها النقاد المحيطون بالصالة فكانت تتصدر الصحف العربية، إضافة إلى أن مقدمة دليل المعرض كانت تشكل أرضية للحوارات والمناقشات الطويلة، التي تدور حول المعرض، ومن هؤلاء النقاد «سليمان قطايا، حسني كمال، شريف خزندار، غبرييل سعادة، عبد العزيز علّون، بشير زهدي، محمود حوا».

كان يقصد الصالة النقاد الموسيقيون، الذين يتولون قراءة اللوحات معتمدين على ثقافتهم الموسيقية، وأصول تذوق النغم من أمثال «صلحي الوادي ووليد حجار وحسني الحريري



الفنان محموط دعدوش مع الأستاذ أديب اللجمي، وزوجته نبيلة الرزاز، والفنان عبد المنان شمّا.



الأعمال النحتية لمحمود دعدوش في الحديقة.

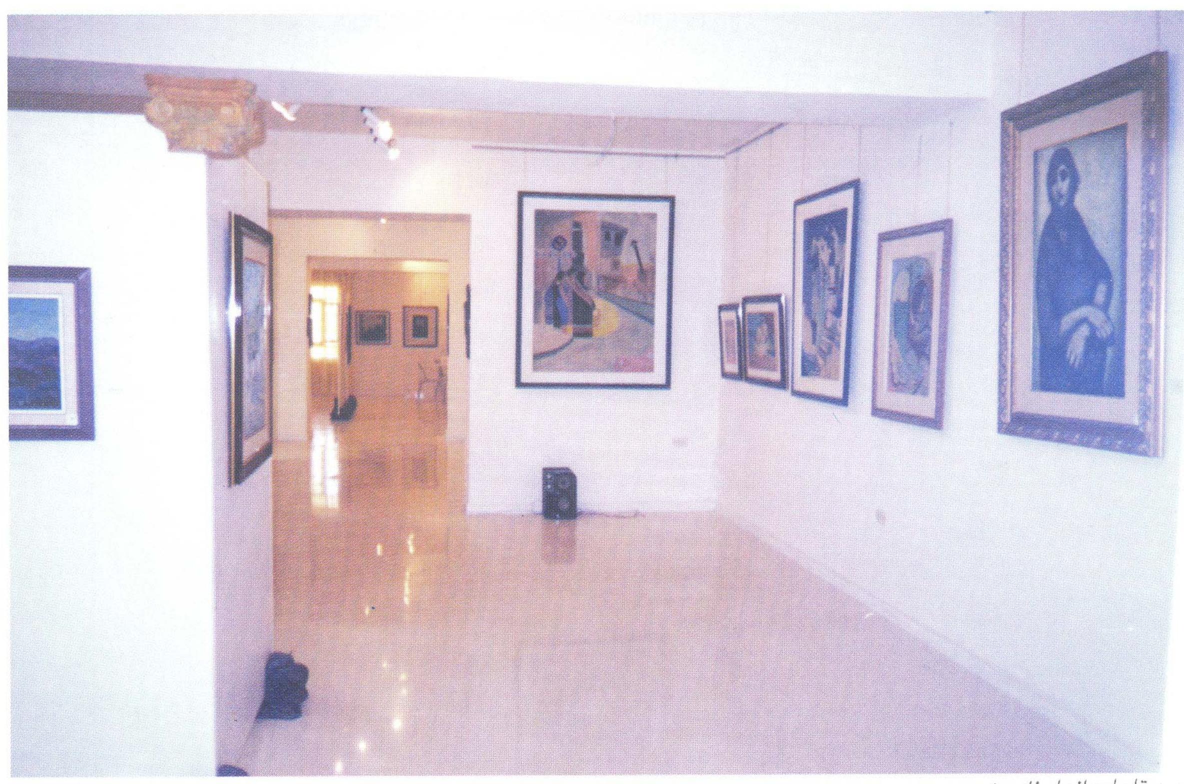
وغيرهم بالإضافة إلى النقاد المسرحيين». وعشرات الشعراء والروائيين منهم «فاضل السباعي، نزار قباني، سعيد حورانية، حسيب كيالي، فاتح المدرس، مواهب كيالي، عادل أبو شنب، زكريا تامر، هاني الراهب، كوليت خوري، ملاحة الخاني، جورج طرابشي،...».

وأفردت الصالة زاوية خاصة للنقاد الجماليين الذي يقدمون دراسة اللوحات معتمدين على الأحكام الجمالية وقوانين علم الجمال «الاستاتيك».

ونلاحظ من خلال معرض الأعمال الدائمة أنه استعراض للوحات وتماثيل وقطع الحفر التي تعود للفنانين الذين رجعوا إلى سورية في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات في القرن العشرين، وتكثر فيها أعمال «فاتح المدرس، لؤي كيالي، نعيم إسماعيل، سامي برهان عبد القادر أرناؤوط، إسماعيل حسني، فدعان دندشي، رجائي الصفدي، طالب يازجي، رولان خوري» وذلك لأن هؤلاء تخرجوا جميعاً من أكاديمية الفنون الجميلة في روما في فترة الستينيات، بعد أن سبقهم فنانون آخرون بالعودة إلى سورية، وجاءوا يلتفون حول صالة الفن الحديث العالمي للمشاركة والدفاع عن معروضات زملائهم أمثال «محمود جلال،رشاد قصيباتي، محمود حماد، أدهم إسماعيل..»، وقد أغنى هؤلاء الصحافة بأحاديثهم المطولة عن طرق إنتاج التصوير المعاصر في إيطاليا وتقنياته، ولم يقتصر عروض صالة الفن الحديث عليهم بل تقاطر إليها فنانون تخرجوا من كليات الفنون في فرنسا وألمانيا، وإنكلترا، فشارك هشام المعلم خريج مدرسة الحرف الفنية في لندن، وغياث الأخرس خريج الحفر في باريس، منير زيتوني خريج التصوير من السويد، كما اشترك بالعرض بعض العائدين من كليات الفنون في موسكو وليينغراد «بطرس بورغ الحالية» والدول الاشتراكية الحديثة ولو أن عددهم كان قليلاً.

وصادف عودة مجموعة من الشباب لسوريين من القاهرة ليشاركوا مباشرة في الأنشطة عرضاً ونقداً، ودفاعاً عن أعمال الفن الحديث أمثال: نذير نبعة، ليلى نصير، خالد المز، يحيى العظم، غازي الخالدي، غسان السباعي..

«كما أقبل خريجو المعهد العالي للفنون في دمشق الذي أسس في عام 1960 ثم تحول إلى كلية الفنون الجميلة عام 1963 التي رفدت الحركة التشكيلية بعشرات الأسماء الشابة الجديدة الموهوبة، منهم أسعد عرابي، عبدالله السيد، وديع رحمة، فواز بكداش، جرجس رحمة، رضا حسحس، هند زلفا، أسماء فيومي.. » لذلك فإن ما أقيم من معارض حديثة في صالة الفن الحديث في الفترة ما بين 1960 و 1965، فاق في عدده وكمه ما عرض في الحركة الفنية منذ 1900 حتى 1960 ولا بد من الإشارة إلى أن أعمال المجموعة الدائمة «100 لوحة» هي صورة جميلة عن الطفرة الفنية الهائلة التي قفزت بعد عام 1960 في دمشق وحولت مجرى العروض الفنية وصارت نهراً متدفق العطاء، فشارك فيها الفنانون القدامى بعد عودتهم إلى الإنتاج من جديد، وطوروا أساليبهم الفنية، منهم:



من قاعات الدار للعرض.

محمود حماد، نصير شورى، إلياس زيات، وهؤلاء تحولوا إلى إنتاج الفن التجريدي الحديث كل بأسلوبه، فقد تأثروا جميعاً بمدرس إيطالي جاء إلى سورية هو «لاري جينا» ولكنهم قدموا أعمالهم الخاصة، فأدخل محمود حماد الخط العربي والحروفية في أعماله كمادة تجريدية تطفو فوق سطح ملون تبين الخطوط والتكوينات، وقدم نصير شورى لوحات جديدة مؤلفة من رقع، من الألوان الزاهية البراقة، ليذكرنا فيها بالأعمال الانطباعية القديمة، ولم يعد خاضعاً لأشكال الزهور والنباتات القديمة، وتحول إلياس زيات عن الواقعية، استخدم الرموز ومال باتجاه التعبيرية الملونة الجميلة، التي لا يغيب فيها الحس الديني، عن خلفية اللوحة ويبدو أن التوجه نحو الفن التجريدي لم يجذب بعض الفنانين القدماء فقط بل شدّ إليه مجموعات من المبدعين الجدد وكانت على رأسهم «أسماء فيومي» التي قدمت في صالة الفن الحديث معرضاً تجريدياً بحتاً.

إن معرض الدار للثقافة والفنون هو قراءة موضوعية في إنتاج التصوير والنحت والفنون الجميلة في سورية بعد التحول الذي طرأ على الحياة الفنية في عام 1960.

قدم معرض الدار للثقافة أعمال فنانين غابوا عن المساهمة في الحركة الفنية بعد سفرهم، وابتعادهم عن دمشق منهم «جورج الراعي، غياث الأخرس، قتيبة الشهابي، جوليان قطيني، هالة قوتلي، فيوليت عبجي، خلدون الحكيم، هشام المعلم، صخر فرزات، أسعد زكاري»، كما ضم أعمالاً لمبدعين غيبهم الثرى أمثال «فاتح المدرس، لؤي كيالي، نعيم إسماعيل، محمود حمّاد، رولان خوري، نصير شورى، روبير ملكي، أحمد دارق السباعي، سعيد مخلوف، مصطفى الحلاج، عبد اللطيف قطيط، عبد القادر ارناؤوط، إقبال قارصلي ورجائي الصفدي..».

ويبدو أن هذه المجموعة من الأعمال الفنية المتميزة، وهي المادة المحفوظة لدى السيدين محمد ومحمود دعدوش والدكتور عبد لعزيز علون، كانت موضع دراسة علّون في كتابه «منعطف الستينات في تاريخ الفنون المعاصرة في سورية»،

حيث غاب عنها أعمال وأسماء بعض الفنانين، الذين لم تحتفظ صالات الفن الحديث بوثائق ذات بال عنهم نذكر منهم الفنانة ليلى أورفلي الأرجنتينية التي عرضت في شارع المهدي بن بركة «صالة أورنينا» فهي لم تترك أياً من أعمالها في سورية. كما غاب عنها ذكريات معرض «حزقيال طوروس» الذي توفى عام 1982 في حلب ولم يترك في الصالة أياً من أعماله، ولم تعرض في معرض المجموعة الدائمة في الدار أعمال كبير للنحات سعيد مخلوف واقتصر على عرض تمثال واحد يمثل «شيخ القرية» وهو تمثال خشبي من الزيتون، يعود إلى بدايات مخلوف الفنية ويصنف من بين أعماله الجيدة، وكنا نتمنى أن تعرض بعض الجذوع الزيتونية الضخمة وتمثل عوائل من الأشخاص في أوضاع مختلفة، فهذه العوائل اشتهر بها الفنان سعيد مخلوف في معارضه..

الملهمة:

خصصت الدار قاعة خاصة لأعمال انتخاب الفنانين في عام 1960 حيث شكلت صالة الفن الحديث لجنة للتحكيم تألفت من الدكتور سليم عادل عبد الحق، عفيف بهنسي، درية فاخوري، خالد معاذ، لؤي كيالي، وقال هنا الدكتور عبد العزيز علّون:«كانت مهمة اللجنة اختيار أجمل المتقدمات، للعمل كموديل يصورها الفنانون في دمشق والمدن السورية الأخرى، واختيرت أهم الأعمال، بعد أن قدمت جوائز لثلاث فتيات هنّ: هالة الميداني ملهمة الفنانين، هالة النابلسي الوصيفة الأولى، غالية الكيالي الوصيفة الثانية، وبعد أن عقدت جلسات التصوير في دمشق وحمص وحماة وحلب وبقية المدن السورية اختير 52 لوحة لثماني وأربعين مصوراً، وأقامت معرضاً للصور الوجهية «البورتريه» التي رسمها الفنانون للفتاة الملهمة، وعرضت في قاعة خاصة، ضمت لوحات للفنانين: هشام زمريق، عبد القادر النائب، هالة القوتلي، خير الدين مؤذن، لؤي كيالي، رجائي الصفدي، ألفريد حتمل، منير زيتوني، إسماعيل حسني، فاتح المدرس، نعيم إسماعيل، أسعد زكاري، وآخرين».

وكانت ظاهرة انتخاب ملهمة للفنانين وتصويرها حدثاً فنياً مهماً، علقت عليه الصحافة اللبنانية، والمصرية والسورية لفترة طويلة، لا سيما وأنها ألهبت خيالات الفنانين وأغنت الحركة الفنية بمجموعة من اللوحات مازالت ظاهرة جميلة في تاريخنا الفني المعاصر، وقدمت مع مجموعة من اللوحات مجموعة من الصور الوثائقية التي تصور لجان التحكيم والفنانين والجمهور في ساعات التصوير.

والحق يقال أن المجموعة الدائمة للدار هي من الأعمال الفنية المرتبطة بذكريات جميلة بتاريخنا الفني فمثلاً هناك لوحة للؤي كيالي يمثل شاعرة شابة، وتذكرنا بأهم معرض له لاقي إقبالاً منقطع النظير، بيعت معظم لوحاته آن ذاك بأسعار عالية، ولوحة أخرى لنعيم إسماعيل تمثل الطفل حي بن يقظان، الذي ولد في جزيرة نائية، كما صورها الفيلسوف «ابن الطفيل»، كما تذكرنا بعشرات اللوحات المتميزة للفنان والتي عبقت بالزخرفة العربية، كما ويذكر أن وزارة الثقافة كانت تحتفظ بعدد منها..؟ وتربط بين الفلسفة العربية وفنون الزخرفة، وأسلوب الفنان المحبوب وهناك ثلاث لوحات للفنان إلياس زيات تمثل واحدة منها أسلوبه لدى عودته من بلغاريا وأخرى تمثل إنتاجه لدى عودته من القاهرة والثالثة تمثل طريقة عمل إلياس زيات بعد تأثره بأعمال لارجينا وزميليه: محمود حماد ونصير شورى في تطلعاتهما التجريدية.

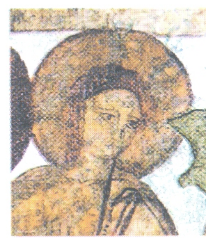
يقول الدكتور علّون: «يقدم المعرض ذكريات متميزة عن حياتنا الفنية ويربطنا بأهم أحداث تطور تاريخ الفنون الجميلة في سوريا كمرحلة و حدث ومنها كتابة البيان الفني المشهور (منيفست) الذي وضعه ووقعه فاتح المدرس محمود دعدوش، عبد العزيز علّون في 9 نيسان 1962 وذكروا فيه: الفن والفنان هما شيء واحد ولا تنازع بين قوسي دائرة واحدة، نتابع منهج سيزان برفض التفكير الأدبي، نؤمن بريادة الفنان الحضارية، نرفض وضع معاجم معنى لحركة الألوان».

❖ ❖ ❖

جريدة المجلة















■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري..

■ نعت نقابة الفنون الجميلة في سورية، الفنان التشكيلي «خالد الفراتي» الذي وافته المنية يوم السبت 3 / 4/ 2004. يعتبر الفنان الفراتي أحد المؤسسين للحركة التشكيلية السورية والرائد الأول في محافظة دير الزور الذي ولد فيها عام 1922. درس الفن في أكاديميات إيطاليا ونال عدة شهادات في اختصاصات عدة منها الحفر والتصوير والنحت والخزف، وهو مؤسس لفرع نقابة الفنون الجميلة في محافظة دير الزور عام 1980.

■ شهدت صالة «أتاسي» للفنون التشكيلية في دمشق مابين 10 و 2004/4/23 معرضاً للفنان رضا حسحس ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية في دمشق مابين 11و 2004/4/29 معرضاً للفنان يوسف عقيل ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق ما بين 4/15 و 2004/5/2 معرضاً للفنان أحمد إبراهيم ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة «إيبلا» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 13 / 4 / 2004 معرضاً جماعياً حمل عنوان « معرض الذاكرة والوفاء » ضم أعمالاً للفنانين التشكيليين الراحلين: خير الدين الأيوبي، برهان كركوتلي، الفريد حتمل، إضافة إلى الفنان روبير مكي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء الأحد 18 / 4 / 2004 معرضاً للفنان أكسم طلاّع ضم مجموعة من أعماله الحروفيّة الجديدة.

■ دخلت اللوحة الوجهيّة التي رسمتها



رضا حسحس.

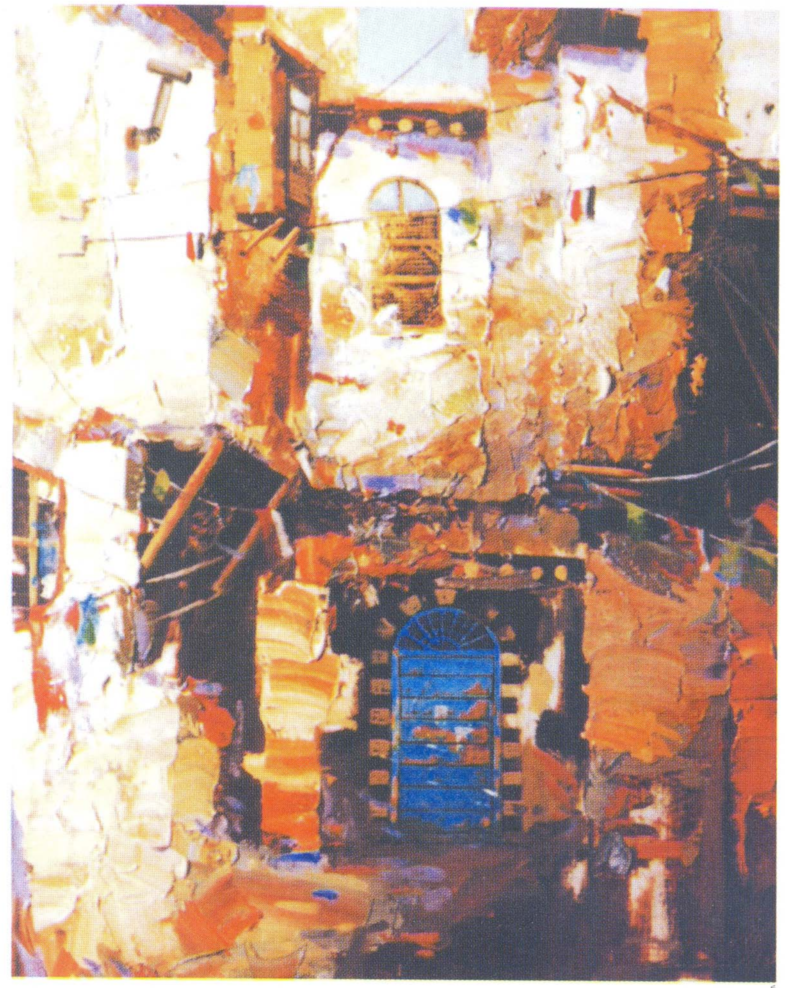
الفنانة سارة شمة المرحلة النهائية من مسابقة الصالة الوطنية لفن الوجه (البورتريه) التي تعتبر أهم الجوائز الفنيّة في بريطانيا.
وقد نقلت صحيفة «الغارديان» البريطانية عن «ساندي نيم» مديرة المعرض أن المشاركات هذا العام، ضمت أعمالاً هامة أظهرت حيوية الشكل الفني، بدءاً من الأعمال الدافئة حتى الأعمال الجريئة كما بينت أن المسابقة التي تبلغ قيمة جائزتها 25000 جنيه إسترليني تضع الفائز فيها على سلم الشهرة، وأوضحت أن الأعمال الأربعة المرشحة للجائزة الكبرى ستشارك في المعرض السنوي العاشر الذي افتتح في السابع عشر من حزيران الماضي. ونشرت صحيفة «الغارديان» صورة لعمل الفنانة شمة ونبذة عن حياتها.



سارة شمّا.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» بدمشق في 25 / 4 / 2004 معرضاً للفنانة التشكيلية البولونية (مارتا بانشاك) ضم مجموعة من أعمالها المتمتعة بالحس الغرافيكي العالي، والخطوط التعبيرية العفوية والمركزة، وهي توظف الخط للقيام بالمهمة التشكيلية والتعبيرية. استمر المعرض حتى السابع من أيار 2004.

■ شهدت صالة «عالبال» للفنون التشكيلية في دمشق مساء 2004/4/25 معرضاً للفنان عماد صبري ضم مجموعة من أعماله الجديدة.



أحمد ابراهيم.



بيير بالاس.



ملصق بولوني.

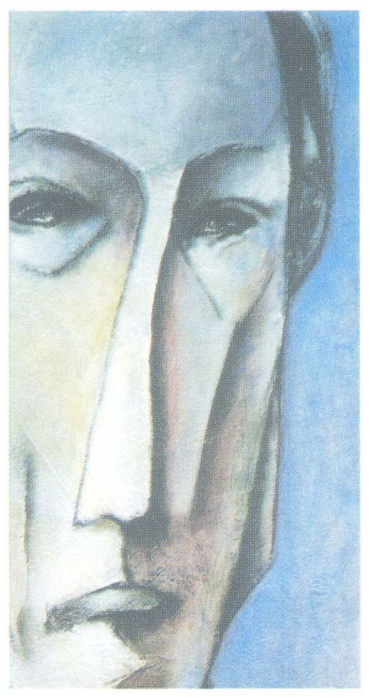
■ شهدت صالة «الشعب» للفنون الجميلة بدمشق مساء 25/ 4/ 2004 معرضاً لفناني محافظة السويداء، ضم مجموعة من أعمال الرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق ما بين 6 و 2004/4/30 معرضاً للفنان (بيير بالاس) حمل عنوان «أماكن».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2/ 5/ 2004 معرضاً للفنان نبيل جبور ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مابين 20 و 29/ 4/ 2004 معرضاً لفن الإعلان البولوني المعاصر.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2/ 5/ 2004 معرضاً للفنان مهند عرابي ضم خمساً وعشرين لوحة من إنتاجه الذي يصوّر فيه بشكل رئيسي الوجوه الإنسانيّة، وقد استمر المعرض حتى الثاني عشر من نفس الشهر.



مهند عرابي.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مابين 2 و 2004/5/9 معرضاً للفنان عبد الناصر الشعّال ضم مجموعة من الأعمال الفنية الجديدة جلّها تناول فيه الخيول



عبد الناصر الشعّال.



عز الدين شموط.



زكريا شريفي.

العربية في وضعيات وحركات مختلفة.

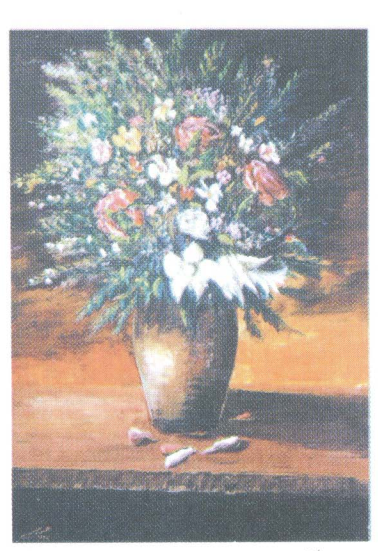
■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مابين 6 و 2004/5/23 معرضاً للفنان عز الدين شموط ضم مجموعة من أعماله الجديدة تناول فيها موضوعات واقعية خيالية تميزت بإبراز أدق التفاصيل الواقعية الصغيرة.

■ شهدت صالة «الشعب» للفنون الجميلة بدمشق مساء 10/ 5/ 2004 معرضاً للفنان زكريا شريقي ضم مجموعة من أعماله الجديدة التي يلحّ في معظمها على الموضوعات المستوحاة من بيئته البحرية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي السوري في العاصمة الفرنسية (باريس) مساء 5/11 / 2004 معرضاً للفنانة السورية ريم طراف ضم حوالي خمسين عملاً فنياً.

■ شهد بيت البارودي في دمشق مساء 8 / 5 / 2004 تظاهرة أيام التصوير الضوئي التي يقيمها المركز الثقافي الفرنسي بدمشق.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) ما



عمر النمر.



محمد الوهيبي.

بين 15 و 27/ 5/ 2004 معرضاً للفنان عمر النمر دعاه (وادي بردى) ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/5/12 معرضاً لأعمال ملتقى الرسم في المركز بإشراف الفنان عدنان عبد الرحمن، أما الفنانون المشاركون فهم: احمد عباس، أحمد كاظم، ريم موسى، سلاف عباس، سهير الظريف، فاديا عفاش، مادونا يوسف، نور اليماني.. ووفاء خياط.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 16/ 5/ 2004 معرضاً للفنان محمد الوهيبي، ضم مجموعة من أعماله الجديدة المتجولة بين الرسم والحفر والتصوير.

■ شهد المتحف الوطني بدمشق خلال شهر أيار 2004 التظاهرة الثالثة لفن الأيقونة السورية والتي شملت ندوة شارك فيها خبراء سوريون وعرب وأجانب، تناولت هذا الفن في جوانب مختلفة، إضافة إلى معرض ضم صوراً ضوئية لجذور وبدايات هذا الفن وعلاقته بفنون ماري وتدمر والفنون الإسلامية، إضافة إلى مجموعة لوحات أصلية تمت استعارتها من عدة أديرة وكنائس في سورية.

■ شهدت الجامعة الأمريكية في بيروت مساء 18 / 5 / 2004 معرضاً للفنانة السورية مي أبو جيب نظمه النادي السوري في الجامعة، وقد حمل المعرض عنوان «أبواب الجنة» وضم مجموعة من اللوحات.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية مابين 19 و 29/ 5/ 2004 معرضاً للفنانة سوسن جلال ضم مجموعة من أعمالها الجديدة .

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الاسباني بدمشق مابين 17 و 5/27 / 2004 معرضاً للفنانين حكمت نعيم وأيمن الحلبي ضم مجموعة من

أعمالهما الجديدة.

■ شهدت صالة «زوايا» للفنون التشكيلية بحمص منتصف أيار 2004 معرضاً للفنان فؤاد متى حمل عنوان (الزهر والحجر) ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية على هامش معرض الفنان عز الدين شموط ـ الذي أقيم فيها ـ ندوة فنية مساء 22/ 5/ 2004 حملت عنوان «قراءة تشكيلية وجمالية لتجربة الفنان عز الدين شموط» شارك فيها د. محمود شاهين و د. راتب الغوثاني.

سوسن جلال.

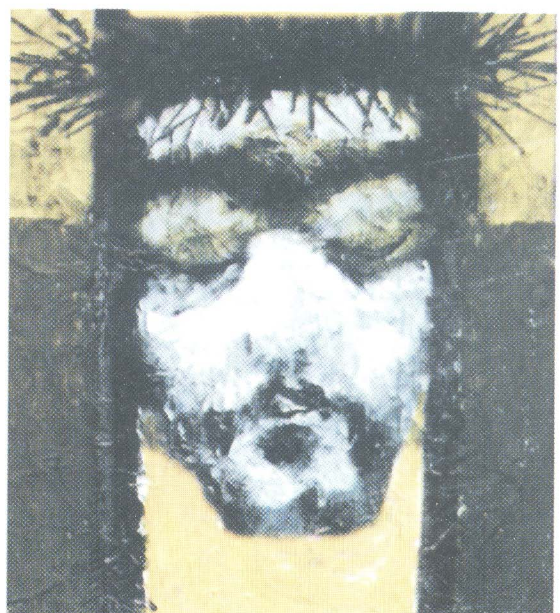
■ شهدت صالة «الشعب» للفنون الجميلة بدمشق مساء 24/ 5/ 2004 معرضاً لفناني محافظة دير الزور ضم مجموعة من أعمال الرسم والتصوير والنحت عائدة لمجموعة من فناني هذه المحافظة المنتمين لأجيال وأساليب مختلفة.

■ شهد مركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية بدمشق مساء 19/ 5/ 2004 معرضاً لطلابه بعنوان «الإشارة في قلب الصورة» وضم نتائج الورشة التي أقامها الفنان محمد الوهيبي مع طلاب المركز وقام بالإشراف على الطلاب الفنان جهاد سعود.

■ شهدت صالة مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 30/ 5/ 2003 المعرض الدوري الثاني «تحية لشهداء قوى الأمن الداخلي» شارك فيه نحو خمسين فناناً تشكيلياً. ضم المعرض حوالي سبعين لوحة ومنحوتة ومحفورة.

■ شهدت مؤسسة الدار للثقافة والفنون في منطقة «الدروشة» معرضاً حمل عنوان «مجموعة صالة الفن الحديث العالمي في ستينات القرن العشرين» وقد جرى خلال الافتتاح الذي تم مساء 2004/5/31 توقيع كتاب «منعطف الستينات في تاريخ الفنون المعاصرة» للناقد الفني د. عبد العزيز علون.

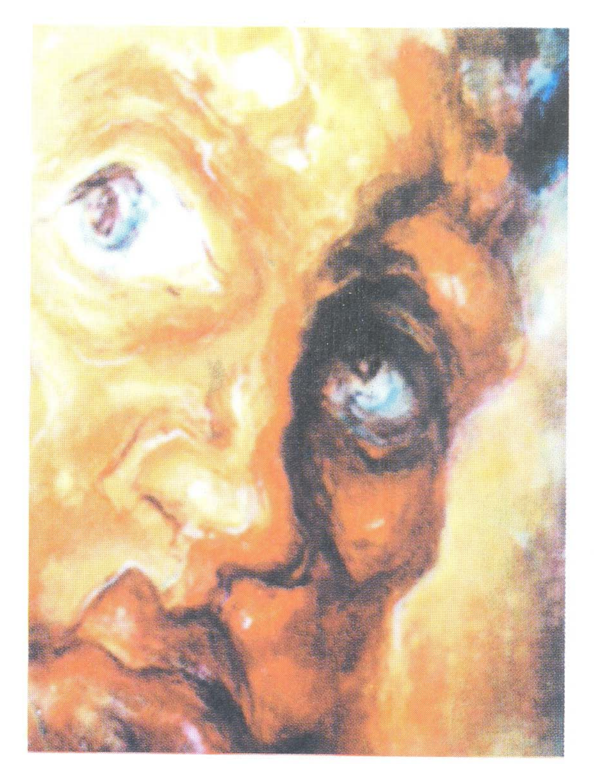




فارس قره بيت.



وضاح السيد.



جندية الجندي.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مابين 24 و 31/ 5/ 2004 معرضاً للفنانة ردينة المصري ضم مجموعة من لوحاتها الجديدة.

■ شهدت صالة بطريركية إنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكسي مابين 23 و 27 أيار 2004 معرضاً للفنان وضاح السيد ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية مابين 25 / 5 و 13/6/ 2004 معرضاً جماعياً حمل عنوان «اللوحة الصغيرة» شارك فيه الفنانون: هراير، مهدي البعيني، غادة الدهني، جزلة الحسيني، فؤاد متى، علي الحسيني، ماريو موصلي، فارس قره بيت، خالد الخاني، حمود شنتوت، سامر بلان، منقد سعيد، أحمد الشيخ.. ومعروف شقير.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مابين 1 و 8/ 6/ 2004 معرضاً جماعياً شارك فيه «جندية الجندي، سلوان

قطان، هبة سيف» ضم مجموعة من اللوحات التي تناولت موضوعاً رئيساً هو الوجه.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية مابين 2 و 14 / 6 / 2004 معرضاً للفنان أديب فتال ضم مجموعة من أعماله الجديدة، الفنان من مواليد واشنطن لأبوين عربيين، تلقى تعليمه في سويسرا وسورية والولايات المتحدة. درس التسويق الدولي وإدارة الأعمال، لكنه تفرغ مؤخراً للفن.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2004/6/6 معرضاً لرسام الكاريكاتير ربيع العريضي ضم مجموعة من الرسوم تناول فيها موضوعات محلية وعربية وعالمية تخص الواقع الراهن.

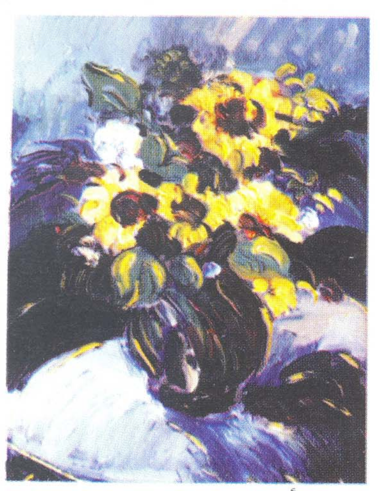
■ شهدت صالة المعارض من المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/6/9 معرضاً للفنان عصام أبو جمرة ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مابين 1 و 12 / 6 / 2004 معرضاً لطلاب من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ضم الأعمال التي تم إنجازها خلال ورشة عمل أشرف عليها الفنان الفرنسي «بيير بالاس» خلال شهر نيسان الماضي، والطلاب الذين شاركوا في هذه الورشة هم: أكرم الحلبي، رباح القاري، مها شاهين، سمر الضرف، أحمد الجمعة، فاروق محمد، شذا الصفدي، منى ظاظا، وليد المصري، حسام بلان، إياد ديوب، عبد الله قرقوط، سيمون قبوش، عدنان عبد الباقي، جانيت قبوش، ميساء عثمان، رزان عرب، علاء قطيش، أمجد وردة.

■ أقلعت في دار البعث للصحافة والإعلام بدمشق في الرابع عشر من حزيران 2004 صالة عرض جديدة للفن التشكيلي حملت اسم «صالة دار البعث للفنون الجميلة» وذلك بمعرض جماعي لستة عشر فناناً ينتمون لأجيال وأساليب مختلفة، ويشتغلون على أكثر من لون من ألوان الفن التشكيلي وهم: أسعد فرزات، أنور رحبي، بتول ماوردي، سمير صروي، ضحى قدسي، عبد القادر عزوز، عبد الكريم فرج، عبد الناصر شعال، علي سليم الخالد، محمد عمران، محمد غنوم، محمود شاهين، نذير اسماعيل، نعيم شلش، هدى عنابة.. وهند زلفة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي في دمشق (أبو رمانة) مساء السبت 12/ 6/ 2004 معرضاً للفنان الضوئي محمد علي البرازي ضم مجموعة من الصور الضوئية.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 9 / 6 / 2004 معرضاً للفنانة الضوئية الاسبانية (غلوريا خيمينيث،



عصام أبو جمرة.



حسن أدلبي.



ردينة المصري.



رهيل عبد الجبار.

حمل عنوان (سورية بوابة على البحر المتوسط) ضم مجموعة من الصور التي رصدت فيها الفنانة مظاهر ومعالم سورية مختلفة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني بدمشق مساء 12/ 6/ 2004 معرضاً للفنانة الضوئية الألمانية (ري سوباول) ضم مجموعة من الصور ملتقطة مابين 1934 إلى 1952.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي مابين 15/ 6 و 10 / 7 / 2004 معرضاً للفنان العراقي رهيل عبد الجبار ضم مجموعة من أعمال الحفر المطبوعة بوساطة الخشب.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي المصري بالعاصمة الفرنسية (باريس) مابين 7 و 18 / 6 / 2004 معرضاً لفنان الكاريكاتير السوري حسن إدلبي حمل عنوان «كما هم بالكاريكاتير» وهو المعرض الفردي الرابع للفنان في باريس خلال السنوات القليلة الماضية، وقد سبق له وأقام عدة معارض أخرى في القاهرة وأبو ظبي ودمشق.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/6/22 معرضاً حمل عنوان «عيون الأحبة» شارك فيه مجموعة من الفنانين العرب والسوريين، كما كُرِّم عدد من الفنانين والنقاد السوريين على هامش هذا المعرض الذي شارك فيه من سورية: محمود شاهين، عتاب حريب، محمد غناش، عبود سلمان ومن الكويت فريد العلي، ومن الصومال عبد العزيز بوبي عشر، ومن السودان محمد عثمان عز العرب، ومن مصر راضي جودة، ومن السعودية إيمان اليماني، فايز أبو هريس، سعيد العلاوي ومن فلسطين فوزي زقزوق. أما المكرمون على هامش المعرض.

فهم: نذير نبعة، محمود شاهين، سعد القاسم، أنور رحبي، محمد غنوم، أديب مخزوم وحسان موازيني.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 26 / 6 2004 معرضاً مشتركاً للفنانين سمير ظاظا ونهى الدباغ عرض الأول فيه مجموعة من اللوحات الزيتية ولوحات الخط العربي، والثانية مجموعة من اللوحات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق مساء 20/ 6/ 2004 معرضاً لطلبة المعهد المتوسط للفنون التطبيقية في دمشق.

■ شهدت صالة نقابة الفنون الجميلة بحلب مابين 7 و 20/ 6/ 2004 معرضاً للفنان نهاد كولي ضم قرابة أربعين لوحة منفذة بالألوان الزيتية.

■ شهدت صالة (عالبال) مابين 7 و 25 / 6 / 2004 معرضاً للفنانين العراقيين (مهند هادي) و (عاصم الخيال) ضم مجموعة من الأعمال المتنوعة التقانات.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 19/ 6/ 2004 معرضاً لمشاريع تخرج طلاب مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيلية بدمشق.

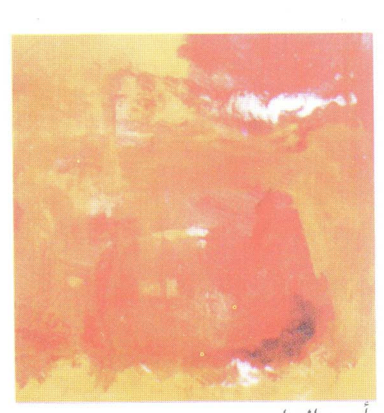
■ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق مابين 20 / 6 / و 10 / 7 / 2004 معرض الشباب الخامس الذي تعده وتقيمه نقابة الفنون الجميلة السورية بشكل دوري.



معرض كلية الفنون الجميلة.



أكثم طلاع.



أيمن الحلبي.

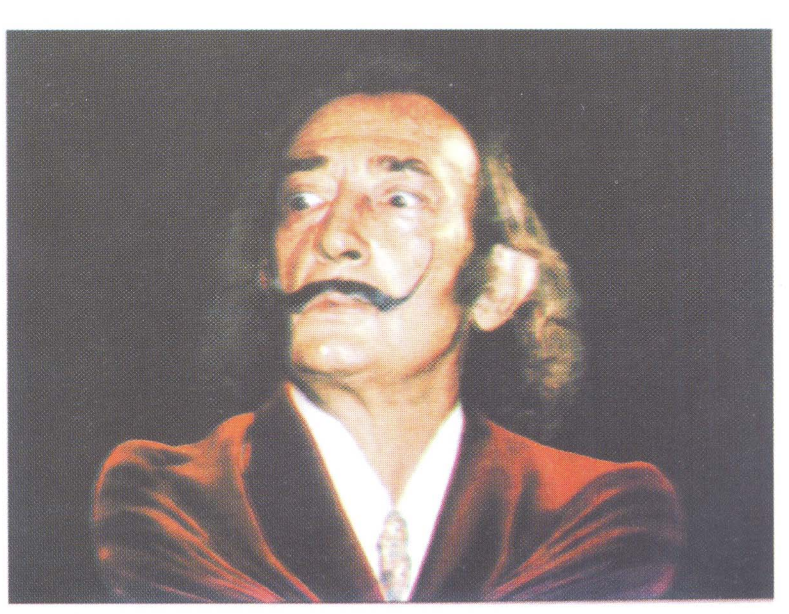
التشكيل العربي..

■ أقام الفنان العربي الفلسطيني علي الكفري معرضاً لأعماله في الثامن عشر من نيسان 2004 في الصالة العالمية للفنون الجميلة بمدينة (جدة) في المملكة العربية السعودية ضم مجموعة من أعماله الجديدة التي يرصد من خلالها، جماليات تراثية شعبية، بعد أن يقوم بتجميع عناصرها ورموزها، ضمن تكوين فني معاصر.

■ أقام الفنان العربي المصري (محمد دسوقي) في قاعة (محمد ناجي) في اتيليه القاهرة مؤخراً، معرضاً لأعماله ضم 22 لوحة منفذة بالأبيض والأسود حاول فيها أن يقبض بمهارة فاتنة على عوالم الصحراء بغموضها وسحرها وبشرها، والتي سافر من أجلها إلى العديد من المواقع الصحراوية.
والفنان دسوقي حاصل على دبلوم معهد النقد الفني ومعهد الفنون الشعبية وأقام العديد من المعارض في باريس والهند، كما شارك في العديد من المعارض الجماعية.
- مجلة (الصدى) نيسان 2004

التشكيل العالمي...

■ ظهر دليل يعزز ما اشتبه فيه البعض طويلاً في أن الرسام السوريالي الإسباني الشهير سلفادور دالي المولود عام 1904 والمتوفى عام 1989 عانى من مرض عقلي في سنواته الأخيرة، وكان يعلم بحقيقة مرضه وقال المحلل النفسي والمؤلف (لويس سلفادور لوبيز هيرورو) بأن سلفادور دالي علم في سنواته الأخيرة بأنه أصيب باختلال عقلي إلا أنه آثر أن يخفي حالته، وقال المحلل النفسي أن بحثه يستند إلى مقابلة شخصية أجراها مع دالي عام 1978.



سلفادور دالي.



الصبي و المزمار - بابلو بيكاسو.

ويشير المؤلف الذي يرسم صورة عن تحليله النفسي عن دالي في كتابه «الوجه الخفي لسلفادور دالي» إلى أن دالي بعد وفاة زوجته وتراجعه عن الظهور العام، أصبح المرض العقلي أكثر ملاحظة.

وقال «لوبيز» أنه بسبب حالة دالي العقلية كانت زوجته (غالا) تساعده في حياته وفي عمله في سنواته الأخيرة.

وقال المؤلف أنه ذهل خلال لقائه مع سلفادور دالي إزاء الاختلاف بين الصورة العامة اللامعة للفنان و «الشخص الضعيف» الذي التقاه في الحقيقة. وقد صادف في الحادي عشر من أيار 2004 الذكرى المئوية لمولد دالي، وفي هذه المناسبة أعلنت اسبانيا العام 2004 عام دالي الذي سيقام خلاله معارض كثيرة لأعماله

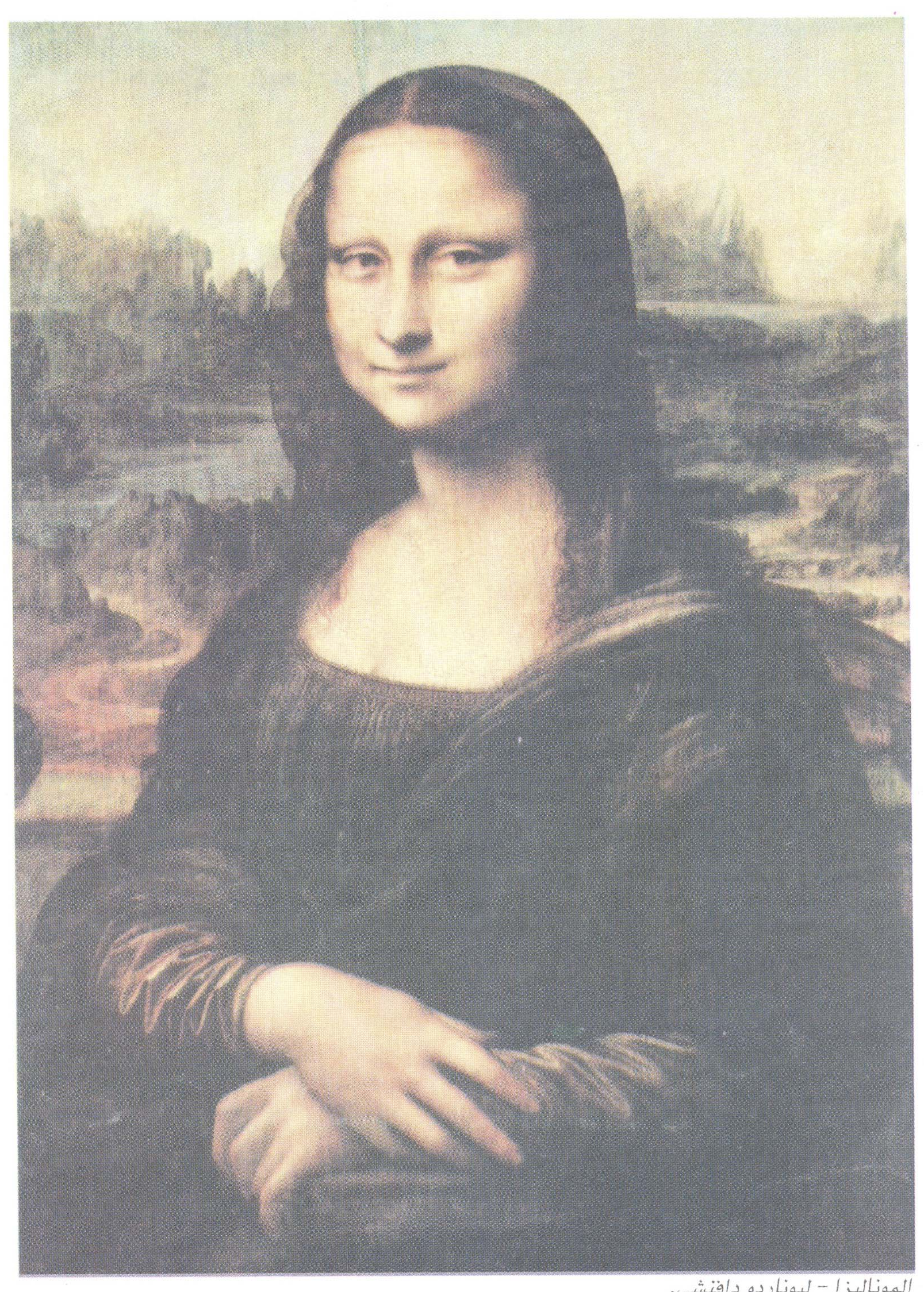
- جريدة «الاتحاد» الظبيانيّة 9 / 4/ 2004

■ بدأت علامات الوهن تظهر على لوحة (الموناليزا) الشهيرة مما دفع المسؤولين الذين يعتريهم القلق بمتحف «اللوفر» في باريس إلى الأمر بفحص حالة اللوحة التي تبلغ من العمر 500 عام والتي أبدعتها أنامل الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي وقال المتحف في بيان له (أصبح لوح خشب الحور الرقيق المرسومة عليه هذه اللوحة الإسطورية أكثر انبعاجاً من ذي قبل).

وأضاف البيان أن المتحف طلب إجراء دراسة علمية وفنية دقيقة على اللوحة الشهيرة لتحديد المواد الخام المستخدمة فيها وحالتها التي تتأثر بشكل خاص بتغير درجات الحرارة. وخلال ذلك سنظل اللوحة وهي لامرأة ذات ابتسامة غامضة معروضة للجمهور. ومن المقرر بدء عملية تجديد تبلغ تكاليفها 4.5 ملايين دولار. واكتسبت اللوحة لوناً يميل إلى البني جراء تراكم الغبار والأوساخ، ولتغيرات كيماوية في الطلاء المغطي للسطح، لكن المتحف لايزال يقاوم ضغوطاً لترميم اللوحة حتى تستعيد ألوانها الأصلية.

- جريدة (تشرين) الدمشقية 2004/4/29

■ افتتح الرئيس الفرنسي جاك شيراك



الموناليزا - ليوناردو دافنشي.

معرضاً للفنون الإسلامية في باريس يضم ثلاثين قطعةٍ من الفن الإسلامي. تغطي القطع الفنية هذه التي استعارها متحف اللوفر لمدة سنة من متحف الميتروبوليتان للفنون في نيويورك .. مراحل من تاريخ العالم الإسلامي تمتد من القرن التاسع حتى الممالك الحديثة الكبرى.

يشتمل المعرض على فنون الخط العربي وقطع أثرية ومواد تزيين معماريّة وقطع من الخزف والبرونز والزجاج. ويعرض أيضاً إبريقاً من إيران يعود إلى القرن الثاني عشر إلى جانب مبخرة من مصر من القرن الرابع عشر، وقطع تزيين معمارية من إيران والهند من القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

لكن أهم القطع بدون منازع قدح زجاجي مزخرف ومذهب صنع في سورية بالألوان من مادة المينا والذهب التي انتشرت في الشرق من القرن الثاني عشر. يذكر أن اللوفر الذي كان مبناه قصراً ملكياً تحول إلى متحف من القرن الثامن عشر.. يضم أكبر مجموعات الأعمال الفنية في العالم.

ويتألف المتحف من سبعة أقسام مخصصة للفنون الشرقية القديمة والفنون المصرية واليونانية والرومانية والرسم والنحت والقطع القديمة.

ويعود الفضل في إقامة قسم لفنون الإسلام في المتحف، بعد أن كان فرعاً صغيراً، إلى الرئيس شيراك. وسيدشن هذا القسم في العام 2009 على مساحة تسعة آلاف متر مربع في قاعة (فيسكونتي) جناح دينون في اللوفر.

ـ ملحق الثورة الثقافي 6/ 5/ 2004

■ أصبحت لوحة بابلو بيكاسو «الصبي والمزمار» أغلى قطعة فنية تباع في مزاد وحققت رقماً قياسياً هو 104 ملايين و 168 ألف دولار في صالة سوثبي للمزادات بنيويورك. والرقم القياسي السابق حققته لوحة فان كوخ (وجه الدكتور غوشت) التي بيعت بمبلغ 82.5 مليون دولار في عام 1990. وكانت سوثبي قد توقعت أن تحقق لوحة بيكاسو التي رسمها في عام 1905 بالألوان الزيتية على القماش أكثر من 70 مليون دولار. ويشمل الثمن الذي بيعت به اللوحة قيمة العمولة . وقد بيعت اللوحة بمبلغ 93 مليون دولار وأضيفت إلى هذا المبلغ الرسوم والعمولات فأصبح ثمنها 104.2 مليون دولار. واللوحة تبلغ مساحتها 99.7 في 81.3 سنتيمتراً. وكان صاحبها قد اشتراها عام 1905 بمبلغ 30 ألف دولار.

ـ جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2004/5/7

■ شهد مكتب عنبر (قصر الثقافة) في دمشق مساء 15 / 6 / 2004 معرضاً للفنانة الصينية (يانغ مين وي) ضم نحو خمسين لوحة تمثل أنواعاً من الزهور التي تنمو في مناطق مختلفة من الوطن العربي، وتحكمها تأثيرات مناخية متنوعة، بسبب الرقعة الجغرافية المترامية الأطراف.

الفنانة باحثة وأستاذة جامعية، زارت بلاد الرافدين وبلاد الشام والجزيرة العربية والمغرب العربي، كما أقامت العديد من المعارض الفردية عن الحضارة الإسلامية والأوابد التي تزخر بها المنطقة.

❖ ❖ ❖



.. الأخيرة ..

بانهيار الحدود بين تقانات الفن التشكيلي التقليديّة، وتماهيها بتقانات فنون جديدة كالتصوير الضوئي والطباعة والتلصيق، ثم بالموسيقا والمسرح والفيديو وفنون أخرى، وظهور الفن المركّب، وفن الايهام، وفن الرسم بالحركة والأجساد... وغير ذلك من التقانات والفنون التي أفرزها عصر التكنولوجيا المذهل، ليس على صعيد الفنون البصريّة الثابتة والمتحركة فحسب، بل وعلى كافة الصعد المتعلقة بحياة الإنسان المعاصر.

مع انهيار هذه الحدود، وظهور وسائل الاتصال الهائلة التي حوّلت العالم إلى قرية صغيرة، أطلت برأسها إشكاليّة جديدة على صعيد الفن التشكيلي المعاصر يختزلها السؤال التالي: هل لاتزال وسائل التعبير التقليديّةفي هذا الفن القديم - الجديد، مناسبة وقادرة على تلبية طموح الفنان في التقاط نبض العصر والتعبير عنه، أم أصبحت متخلفة وبحاجة إلى عجنها بإفرازات عصر التكنولوجيا المذهل؟!

غالبية كبيرة من الفنانين التشكيليين، أكدت أن صلاحية وسائل التعبير التقليديّة لم تنته بعد، وأنها لازالت تتجاوب مع مواضيعهم وأفكارهم، وقادرة على احتضان أحاسيسهم ونبض الحياة المعاصرة، بكل مالها من خروقات تكنولوجية مذهلة، وأكّدت أنه إذا كان حرصهم على المحافظة عليها واستخدامها يُعتبر تخلفاً، فهم سعداء جداً بهذا التخلف؟!!

المتحمسون الملهوفون لتحطيم وسائل التعبير التقليدية في الفن التشكيلي، والدخول في لعبة وسائل التعبير بالفنون المركّبة، والطليعيّة، ومابعد الطليعيّة، والإيهاميّة، والحركية... وآخر هذه الاصطلاحات والمسميات التي تُطلق على هذه الصرعة، أو تلك الموضة، أو ذاك التهريج والاستعراض.. هؤلاء لازالوا يشكلون قلة قليلة في حيواتنا التشكيلية العربية (رغم تكاثرهم الملحوظ في مصر والدول الخليجيّة) ومرشحون للاندثار كما حصل لأقرانهم في الدول المصدرة لهذه الفنون، لأسباب كثيرة، أهمها وأبرزها، عزوف المتلقي عنهم وعن فنونهم، واستمرار وسائل التعبير الفنية التشكيلية التقليدية، بتأدية مهامها القديمة الجديدة، بالكشف عن أسباب جديدة للحياة وحب الحياة!!

أمين التحرير